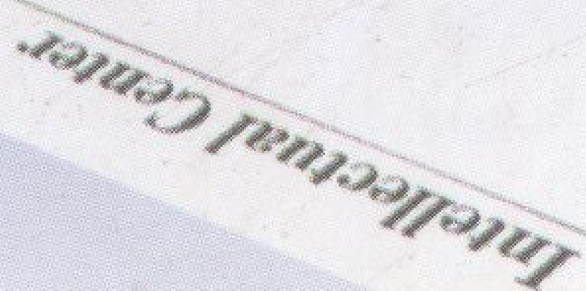
التمثيل الثقافي :
بين المرئي و المكتوب



ماري تريز عبد المسيح

المجلس الأعلى للثقافة

التمثيل الثقافي بين المرئى والمكتوب

المجلس الأعلى للثقافة

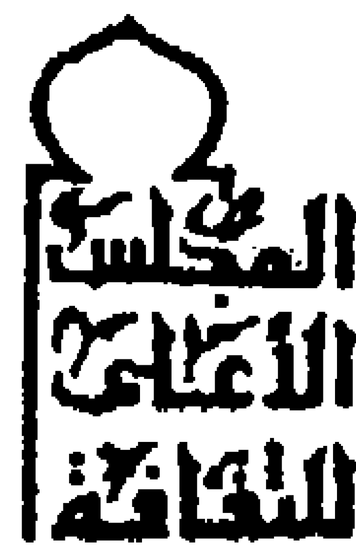
اسم الكتاب : التمثيل الثقافى بين المرئى والمكتوب
اسم المؤلفه : مارى تريز عبد المسيح
الطبعة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٢ م

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت : ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel : 7352396 Fax: 7358084 E.Mail : asfour @ onebox. com

المجلس الأعلى للثقافة

التمثيل الثقافى بين المرئى والمكتوب

مارى تريز عبد المسيح



٢٠٠١

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٦٣٢٦

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977 - 305 - 322 - 9

الشركة الدولية للطباعة

المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
☎ : ٨٣٣٨٢٤٠ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٤
e-mail: pic@6oct.ie-eg.com

المحتويات

مقدمة

يتناول هذا الكتاب إشكالية التمثيل من زوايا عدة ، لأنه يعنى بالممارسة الثقافية . وإن كانت « الثقافة » تعنى مخزون التصورات والمعانى المتفق عليها من قبل المجتمع ، فاللغة هى الوسيط . و« اللغة » لا تشير إلى التراكيب والمعانى المعجمية ولكنها وسيط تمثيلى تُلتقى معانيه قراءة عبر علامات عدة ، فقد تكون نغمات ، أو كلمات منطوقة - مكتوبة ، أو وسائط مرئية ، يتم إنتاج معانيها عبر تداولها بين الأفراد .

وفى هذا الكتاب محاولة لدراسة اللغة المنطوقة - المكتوبة والمرئية كوسيطين لإنتاج المعنى ، ومدى تداخلهما وتفاعلهما فى تشكيل الهوية ، فالهوية نتاج للمعانى التى يشيدها الأفراد ، فهى ترتهن بالمكان - الجسد الاجتماعى أو الجسد العضوى - والظرف التاريخى . تلك الرؤية تتناقض والفكر التقليدى باعتقاده فى أصول الأشياء وحقيقتها الطبيعية ، فالهوية تتشكل عبر اللغة ، واللغة فى تغير دائم لخضوع مخزون المعانى بها إلى خطاب يرتهن بالمتغيرات التاريخية . وعادة ما يمثل الخطاب السائد التناقض الكامن فى المجتمع حيث توظفه القوى المهيمنة لتدعيم سلطتها ، بينما تكون القوى عينها خاضعة لسلطانه . ويأتى هنا دور الإنتاج الثقافى عبر التمثيل المرئى أو المنطوق - المكتوب لنقض هذا الخطاب بمسائلة التصورات المتكلسة فى الصور المرئية أو المكتوبة ، وحيث أن الكلمة المنطوقة - المكتوبة تحيل إلى صور ، والصور تقرأ كالنصوص ، فدراستهما كمفردات للغة بات ضرورى لمعرفة كيفية إنتاج المعانى عبر التمثيل - الذى يتولد عن العلاقة الحوارية التى تنشأ بين المبدع والمتلقى عبر العمل - مما يؤهل لبناء هوية ثقافية تقوى على الحوار مع العالم لأنها تعرفت الاختلاف .

يتناول الباب الأول العلاقة بين القراءة النصية ، وتفاعل الإبداع والتاريخ فى التمثيل الثقافى ، فقد أفضت القراءة النصية إلى التعرف على العالم بوصفه نصًا يتشكل عبر منظومة من العلامات تتطابق فيها اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، وكانتا قد تعرضتا للفصل فى العصور السالفة . كما ساعدت القراءة النصية على التعرف على العمل الإبداعى بوصفه نصًا يتماس فيه المرئى والمكتوب ويتمثل فيه الحدث التاريخى - لاشتراك المبدع والمتلقى فى تشكيله ، ومن ثم تهيأت الفرصة للمبدع والمتلقى للتواجد داخل المسار التاريخى ، فالقراءة النصية مهدت لظهور النقد الثقافى بطرحه لمفهوم

التمثيل الثقافى الذى يتيح القراءة التكاملية بإعادة حضرنة التاريخ ، واستشفاف الجمالى من نص الحياة .

يتناول الباب الثانى دراسة فاعلية التمثيل المرئى والمكتوب فى نقض الخطاب السائد وإقامة علاقة حوارية بين أقطاب الاختلاف فى الثقافة المشتركة وبين الثقافات المتباينة ، كاشفًا عن إمكانية الحوار الكامنة فى كافة أشكال الصدام . لذا فيشمل الباب فصولاً متنوعة من التمثيل الثقافى ، لتنقله بين أزمنة وأمكنة متغايرة ، فى محاولة للاستدلال على كيفية تشكيل الهوية . ويكشف البحث فى التمثيل الثقافى للأندلس فى نص مكتوب عن كيفية تحولها إلى موقع لصدام الثقافات لجهل القاطنين بها بأنسابهم المشتركة وثقافاتهم المتداخلة ، على العكس من ذلك ، تتجلى لنا الإسكندرية فى النص المرئى كموقع آمن لتلاقح الثقافات ، تهيئ لتكوين هوية كونية تتجاوز النزعة القومية المتشددة ، وتتمثل الإسكندرية فى النص المكتوب كموقع للصدام والالتقاء ، وتختلط صورة المدينة بصورة المرأة حيث تلتبس علاقة المبدع بهما . ينقلنا ذلك إلى دراسة صورة المرأة فى التمثيل المرئى بوصفها موقعًا متناقضًا للمبدع ، يعمل على حسم علاقته بها فى سعيه لتأكيد هويته على المستوى الوجودى . أما على المستوى السياسى فالسعى إلى تكوين الهوية يتطلب الوعى بتفاعلها مع تاريخ الأمكنة فى النصوص المرئية والمكتوبة .

مهدت تلك الدراسات لتبين صعوبة الفصل بين الوسائط الفنية وتجلى ذلك بانتشار ظاهرة الكاتب – الفنان ، فيتركز الباب الثالث والأخير على انتشار ظاهرة الكاتب – الفنان فى القرن العشرين وتنقله بين اللغتين المرئية والمكتوبة ، فهو يلجأ إلى اللغة المرئية لتفكيك أنساق الخطاب المستتر فى اللغة المكتوبة ، ثم يعود إلى اللغة المكتوبة لفضح زيف الصورة التى تسيدت فى القرن العشرين ، وغدت تشكل سلطة تخترق أنسجة المجتمع وتخترق أفراده . ويلعب الكاتب – الفنان دورًا هامًا فى الكشف عن العلاقة الحوارية بين المرئى والمكتوب مما يفتح آفاقًا جديدة للممارسة الثقافية تساعد على إقامة حوار عالمى بين الثقافات دون التخلى عن خصوصية الهوية .

هذه المجموعة من الدراسات استغرقت فى الإعداد لها وكتابتها سبع سنوات ، ونشرت جميعها بالعربية و/أو الإنجليزية ، وقد قمت بتنقيحها وتعديل البعض منها لتنفيذ هذا الكتاب . أتقدم بالشكر الخالص إلى رؤساء ونواب التحرير التالى ذكرهم ، لدعوتهم لى بالنشر فى هذا المجال الجديد من الدراسات النقدية الثقافية فى المجلات

والدوريات الثقافية القائمين عليها ، وأذكرهم حسب أقدمية التعرف عليهم ، مع حفظ الألقاب :

١ - أحمد عبد المعطى حجازى (**إبداع**)
٢ - حسن طلب .
٣ - حسن جندى .
٤ - مرسي سعد الدين .
٥ - منى أنيس (*Al - Ahram Weekly*) .
٦ - محمود أمين العالم (**قضايا فكرية**) .
٧ - ماجدة رفاعة .
٨ - محرري دورية *Miracle Ground IX* .
٩ - عبد الرحمن أبو عوف (**القاهرة**) .
١٠ - فريال غزول (**ألف**) .
١١ - سيف الرحبى (**نزوى**) .
١٢ - صبرى حافظ .

و Robin Ostle *(Atelier 5 : Images & Representations)* .

سوف يفيض قلبى بالعرفان دائمًا إلى المحاضر John Acton ، أول من علمنى قراءة الصورة ، وإلى Roger Cardinal رئيس قسم دراسات الصورة بجامعة كنت لدعوتى كباحث زائر عام ١٩٩٤ .

وما تحققت لى معرفة حقيقية بلغة الصورة دون قراءتى الشخصية للوحات صبرى منصور فى مراحل تشكيلها ، ومع سديم صبرى أسعى لتعلم لغة الوسائط المرئية المستحدثة لقراءة المزيد من نص الحياة .

أما الزميل والأستاذ جابر عصفور فإليه شكر عميق العمق .

ماری تریز عبد المسيح
مصر الجديدة صيف ٢٠٠٢

البـاب الأول

بين القراءة النصية وقراءة التمثيل الثقافي

• القراءة النصية

بين النص المرئى والمنطوق - المكتوب

يتشكل النص عبر القراءة ، فتعد قراءة النص عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالى . وتعريف « النص » لا يقتصر على ما يقع فى نطاق المنطوق - المكتوب ، بل أنه يتضمن النص المرئى إضافة إلى النص المكتوب ، فهو يشمل الفنون المرئية والمنطوقة - المكتوبة أيضا : فالنص المقروء فى كلا الحالين يشكل صورة أو أيقونة دلالية . ومازالت الصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفنى وحتى الآن تفسر تفسير النصوص ، فتلازم النصية فى الأدب والفن قد ساعد نقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التى تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية . والتعرف على مدى التفاعل بين المنطوق - المكتوب والمرئى يساعد على تحديد العلاقة بين التخيل الفنى والظرف التاريخى ، فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصور العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده فى النص . والقارئ بدوره يشارك فى إنتاجية النص فى دأبه المتواصل على تفكيك وإعادة تركيب أجزائه . ومن ثم فمفهوم النصية بوسعه إبراز إنتاجية الدلالات فى أثناء القراءة ، كما يذيب الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية ، مما يقوض مبدأ الفصل بين المرئى والمكتوب ، وهو المنهج الذى تأسست عليه الإيديولوجية الغربية [(١)] .

وفى كتابه دراسة الأيقونة : الصورة النص الإيديولوجيا ، يذهب ميتشل W. J. T. MITCHELL إلى أن الفصل بين المنطوق - المكتوب والصورة ينطوى عل موقف إيديولوجى يعكس سعى الفكر الغربى الدائم للفصل بين الروح والجسد (١٩٨٧) . لذا فسأحاول هنا تحديد العوامل الأساسية التى أدت إلى الفصل بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية وكيفية الجمع بينهما وفق منهج خاص للقراءة النصية . وبناء عليه ، آمل فى تحديد

(١) فى الثمانينيات راجت الدراسات البينية بين الأدب والفن، حيث عقدت مؤتمرات حول هذا المحور، منها على سبيل المثال : مؤتمر جامعة كولومبيا (١٩٨٦) حول « محاكاة اللوحة التصويرية فى الشعر » (Ekphrasis) ، ومؤتمر عن « الكلمة والصورة » عقد فى أمستردام (١٩٨٦) . كما أصدرت المجلات الأدبية أعدادًا خاصة لدراسة الموازنات بين الكلمة والصورة مثل مجلة New Literary History (١٩٧٧) ، ومجلة Poetics Today (١٩٨٩) ، وهناك مجلات متخصصة فى الدراسات البينية مثل Semioitca التى بدأت عام (١٩٦٨) و Mosaic التى ظهرت أيضًا عام (١٩٦٨)، بينما ظهرت مجلة October عام (١٩٧٧) . وفى الثمانينيات ظهرت مجلتا Word and Image (١٩٨٣) وRepresentations (١٩٨٥) ،

كيفية تأثير الظرف التاريخى على مفهوم القراءة النصية مما ساعد على ظهور الدراسات الثقافية التى طرحت مفهوم التمثيل .

فقد جنحت الثقافة الغربية دائما الى تفضيل الموضوع على الذات والشكل على المضمون . ومفاضلة الموضوع كانت على حساب الذات التى ظلت مقموعة . وجاء ذلك فى إطار الإيديولوجية التراتبية التى تسعى للمفاضلة بين الصفوة والعامة ، والفنان والناقد . وقد أفضى ذلك إلى تمييز المبدع على المتلقى ، فقد كان على المتلقى استقبال رسالة المبدع بسلبية تخلو من المشاركة الفعالة مما يدحض إمكانية العمل الفنى فى القيام بدور تاريخى .

ومع ذلك فلم يخل تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية . ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة ولا يزال تلازم الكلمة والصورة قائما فى الإيديوجرام Ideogram الصينى الذى أسر لب إزرا باوند Ezra Pound الشاعر والناقد الأمريكى . فالفنون الهيروغلوفية تبرز الترادف بين الطبيعة والثقافة والمرئى والمكتوب على حد قول الناقد البريطانى روجر كاردينال Roger Cardinal (١٩٨١ ، ص ١٧٣) ، فالتعرف على التشابهات بين المرئى والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه وذلك لا يفرض قراءة نمطية للسياق بل يعين القارئ على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات .

كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية ، فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut pictura poesis) وهى عبارة لاتينية المقصود بها : « ما يسرى فى التصوير يسرى فى الشعر » (١) . وقد كانت هناك محاولة أخرى لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيتى والأدب يشتركان فى أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهى التصوير - سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية وترتب على رواج ذلك المفهوم ، تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى .

---

(١) كان سيمونيدس أول من استخدم ذلك التعريف كما ورد عن Plutarch بلوتار فى De Gloria Atheniensium . انظر مارتن كمب Martin Kemp (١٩٨٩، ٢٨١) ،

ومنذ عصر النهضة شاع الاعتقاد بترادف البصر البصيرة فتسيدت حاسة البصر كافة الحواس الأخرى واعتبرها الجميع المنفذ الوحيد للمعرفة . وساد الاعتقاد بحتمية إجادة تمثيل الواقع والوصف فى العمل الفنى كى يتحقق له الاكتمال . وتزامن ذلك مع اكتشاف المنظور الثلاثى الأبعاد فى فن التصوير الذى أوهم المتلقى بتقديم تمثيل كامل للموضوع المصور يقترب من الحقيقة . كما أسهم فيليبو برونلكسى Filippo Brunelleschi المعمارى الشهير ، فى إمداد المصورين بالحلول الرياضية لخلق المنظور فى اللوحات التشكيلية كما جاء فى كتاب جومبرتش Gombrich تاريخ الفن (١٩٦٧ ، ص ٧١) ، مما أفضى إلى تفضيل فن التصوير على فن الشعر فى عصر النهضة . وقد دعم ليوناردو دافنشى Leonardo Davinci هذه النظرية فى كتابه Paragone المناظرة بين فن التصوير وفن الشعر حيث يعمد إلى التقليل من قيمة الشعر ، ويدعوه « بفن التصوير الكفيف » محاولة منه لمعارضة النظرية الأرسطية التى سادت آنذاك واتسمت بالمركزية اللغوية ، حيث وضعت الشعر فى مرتبة تعلو على كافة الفنون الاخرى لذا دأب ليوناردو على عرض قدرات المصور على تجسيد الصورة الذهنية حتى تكتمل فيها عناصر الواقع بكل دقة (١٩٨٩ ص ٢٠) .

وبدءًا من عصر النهضة صار التصوير يمثل أهم التقاليد الجمالية فى كافة الكتابات النقدية الأوروبية حتى فى إنجلترا . وإن كانت حلقات النقاش الأدبى قد افتقدت الجدل حول التداخلات بين كافة الأساليب الفنية ، لابتعاد الشعراء عن فن التصوير (وذلك لأسباب دينية حيث حرمت الكنيسة الانجليكانية التصوير آنذاك وعدته إحدى الحيل البابوية لخداع المؤمنين) ومع ذلك فقد تناول الشاعر السير فيليب سيدنى Sidney نزعة محاكاة الواقع Veristimilitude فى « دفاع عن الشعر» Apology to poetry لكى يؤيد النظرية الأرسطية للمحاكاة mimesis . وفى تعريفها يشير إلى أن « المحاكاة فى الشعر هى بمثابة صورة منطوقة . أما الشاعر الإنجليزى درايدن Dryden ففى مقاله « موازنات بين الشعر وفن التصوير » فهو يذهب إلى أن هناك متعة فى المحاكاة الطبيعية وقد انكب الشعراء المصورون على دراستها منذ أقدم العصور وفى الأزمنة المزدهرة فالطبيعة تظل على حالها فى كافة العصور ولا تخلف مسارها على الإطلاق .

ولم تمتد الأسس الكلاسيكية للتصوير الزيتى إلى إنجلترا حتى القرن الثامن عشر ويرجع شافتشبرى Shaftesbary السبب فى ذلك إلى انتشار اللوحات والصور المطبوعة

الإيطالية ، مما أدى إلى تثوير الثقافة الإنجليزية مثلما أدى اكتشاف الطباعة إلى تثوير الأدب (انظر Praz ١٩٧٠ ، ص ٦) فصارت القصيدة تعامل معاملة اللوحة الناطقة ونبع هذا المفهوم من الاعتقاد فى قدرة الذهن على تخزين الصور التى يستعيدها فى أثناء الاتصال « فالفكرة » صارت « صورة » اختزنتها التجربة البصرية فى الخيال . والمثل يقال عن نظرية جون لوك John Locke فى كتابه فيما يخص الادراك الإنسانى (١٦٨٩) حين ذهب إلى أفضلية الصورة على الكلمة ، فهو يعد الكلمات « إشارات لمدركات دفينة » . وقد أفضت هذه المفاضلة للصورة على الكلمة إلى ازدياد التعارض بين النص المرئى والنص الأدبى حتى أشعل هذا التمييز فيما يشبه الحرب بين الشعر وفن التصوير فى كتاب جوثولد ليسنج Golhold Lessing الشهير لاوكون Laocoon وسادت هذه الحرب فى العصر الرومانسى . ويلخص مبدأ الفصل بين الكلمة والصورة المرئية على النحو التالى : « بينما يستخدم فن التصوير الأشكال والألوان فى الفضاء يتحدد المنطوق الشعرى فى الزمان » (ص ٥٥) .

ظل الجدل حول أفضلية الكلمة أو القصيدة يطفو على السطح عبر العصور كلما طرأت تساؤلات حول الإمكانيات الجمالية لدى كل فن من الفنون . واتجه النقاد إلى تفضيل المرئى على المنطوق - المكتوب من منطلق التمثيل الأقرب للطبيعة . وكان على المتلقى استقبال النص باعتباره كائنا عضويًا عضوا قائما بذاته مما أسفر عن شيوع الاعتقاد بأن العمل من خلق مبدعه الذى شكله وأكمله ولا ينازعه فيه أحد ومن ثم كان على المتلقى التدرب على استقبال المضمون الذى صمم وفقا لواقع فرضى ، تفترض فيه الأصالة بينما هو فى حقيقة الأمر تمثيل للواقع ذو توجه إيديولوجى بحت يتبنى موقفا يتسم بالصفوية والتعالى ، فالصورة الفنية مرئية كانت أم أدبية ليست قائمة بذاتها لتعبر عن حقيقة سامية مطلقة بل هى وليدة لحظة تاريخية محددة أى أنها ذات مرجعية تاريخية .

وقد أثير الجدل حول حقيقة المرجعية التاريخية للفنون مع حلول القرن العشرين . وتنبه النقاد المحدثون إلى العلاقة الوطيدة التى تربط الإبداع بالتاريخ كما اهتموا بدراسة عملية الإبداع مما أفضى إلى دراسة العلاقة بين الفنون المرئية والمنطوقة - والمكتوبة . فيمدنا ميتشل بعدة تعاريف للنص « فهو صورة أى إنتاج مطبوع والصورة خطاب وصفى ذو مرجعية ، وهى شكل يبزغ فى فترة زمنية وهى أيقونة ذات دلالة لفظية » ، (١٩٨١ ، ص ٦٢٧) .

ومن ناحية أخرى ، فكل صورة هى بمثابة نص ، فهى لا تتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها . ويظهر لنا ذلك جليا فى أعمال الفنانين التجريديين الذين حاولوا التخلص من التشخيص فى فنونهم (حيث عدّوا التشخيص من شوائب العمل الفنى) فاضطرهم ذلك الى إلحاق أعمالهم التصويرية بنصوص نظرية شارحة ، فاللوحة التجريدية تتكون من مجموعة من العلامات . وقراءة اللوحة بوصفها نصًا هى التى تتحكم فى التأليف بين هذه العلامات ، فقياس التشابهات بين الصورة والكلمة يرتبط أيضا بإشكالية وظيفة الفن ، فإن كان التأكيد على تمايز الفنون قد ساد فى العصور السالفة للأسباب التى ذكرت ، ففى القرن العشرين دعمت الاتجاهات الفنية الأدبية الجديدة التواصل بين المنطوق – المكتوب والمرئى بوصفهما أسلوبين فى التمثيل . وقراءة النص المرئى أو المنطوق – المكتوب يعنى إيجاد العلاقة بين محاولة المبدع لإعادة اكتشاف الطبيعة وموقفه من التراث والظرف التاريخى المحيط .

فعلى مدار العصور ، ساد التصور بأن العمل الفنى هو تمثيل الطبيعة ، وكأن هناك طبيعة مطلقة ، إلى أن جاء الناقد الإنجليزى جومبرتش Gombrich ليؤكد أن ما تعود الناس على رؤيته فى الفنون والآداب بوصفه واقعًا طبيعيًا ، ما هو سوى تقليد قد رسخت دعائمه حتى صار من المسلمات التى على المتلقى تقبلها . ويعكس هذا التقليد توجها تاريخيا يدعم القيم الصفوية وهو أحادى الرؤية يفترض امتلاك الحقيقة المطلقة ، فالتطلع إلى قراءة الواقع فى نص مرئى أو منطوق – مكتوب نشأ عن الرغبة فى إخفاء عنصر الوحدة العضوية على العمل الفنى .

أما الدراسات التى سادت فيما بعد البنيوية فانتهجت منهجا جديدا فى القراءة النصية الواعية حيث ارتأت أن ما يصور على أنه واقع طبيعى لا يمكن فرضه على المتلقى بوصفه مسلمة بديهية ، بل هو محاولة واعية من المتلقى لتركيب شظايا متناثرة من الحقائق أو الصور لتشييد صورة كاملة .

فواقعية العمل إذا لا تحقق بالتوحيد بل بالتفكيك ، فنظريات ما بعد البنيوية تعد النص كفضاء استكشافى يتطلب توحد الأداة الإنتاجية بين المؤلف والقارئ ومن ثم المبدع والناقد ، فالنص لا ينطوى على معنى ولكنه يفترض مواجهة بين المبدع والناقد والمتلقى ، مواجهة تستدعى التعرف على الاختلاف بدلا من السعى إلى التماثل . وعند اكتشاف النظام الدلالى الذى ينبنى عليه النص ، يتسنى للقارئ تفكيك كل ما تعرض

للتطبيع الثقافى الذى يفرض نظامًا مهيمنًا . وتقدم لنا ميكى بال Bal آليات هذا المنهج النقدى ، فتذهب بأن فى الفنون المنطوقة - المكتوبة يشتمل النص على كلمات أو علامات يستحيل توظيفها لتشكيل عمل مترابط دون الاستعانة بما دونها من كلمات هامشية أخرى وردت فى النص (١٩٩٠ص ٥١١) . والمثل يقال عن الفنون المرئية فالعناصر الهامشية تسهم فى ربط العلامات غير المترابطة . أما كيفية تحديد العلامات الأساسية من دونها فهذا متروك لاختيار المتلقى (١٩٩٠ ، ص ٥١٠) ويتحتم على القارئ الذى ينتهج المنظور اللاواقعى فى القراءة مراعاة عدم الاستغناء عن بعض التفاصيل الهامشية لمجرد تعزيز رؤية تبدو له طبيعية وهى فى واقع الأمر مؤدلجة . فإدراك التفاعل بين العلامات اللامترابطة والعناصر الهامشية يثير الحديث مرة أخرى عن التقابل بين الفنون وتداخلها حيث تتكون الفنون الأدبية والمرئية من علامات تنطوى على منظومة دلالية . ويستقى القارئ دلالة النص بقراءته بموازاة الحياة مما يترتب عليه أيضا قراءة الحياة بموازاة النص . ولا تتحقق واقعية النص أو تمثله للطبيعة التى يسعى إليها الأدباء والفنانون سوى باشتماله على ثنائيات العام والخاص ، والسردى والوصفى ، والكتابى والمرئى والزمانى والمكانى ، فالجمع بين تلك الثنائيات المتباينة يساعد القارئ على تخليص رؤيته من الحائل الثقافى الذى يفترض تلك الثنائيات .

وبناء عليه ، يستحيل تحديد عملية القراءة النصية فى إطار الزمان أو المكان ، فقد تعودنا تعريف النص المكتوب بالنص السردى ، بينما يعد النص المرئى وصفيا أى أن الأول يقترن بالعنصر الزمنى بينما يقترن الثانى بعنصر المكان ، ولكنهما فى حقيقة الأمر - السردى والوصفى - يشتملان على العنصرين معا . فوفقا لريكاردو جيلون Ricardo Guillon أثبتت الدراسات الرياضية والطبيعية والفلسفية الحديثة تلازم عنصرى الزمان والمكان فى عملية الإدراك الذهنى والبصرى : فلا وجود للمكان دون الزمان ، ويستحيل عنصر الزمان دون مكان (١٩٧٥ ص ١١) . كما أشار الفيلسوف الألمانى إدموند هسلر Husserl إلى المزج المستمر بين المكان والزمان فى عملية الإدراك فالنشاط الذهنى يولد الإدراك عبر مرحلتين : مرحلة الاختزان Retention ومرحلة الاستباق Protention ، ففى المرحلة الأولى يقوم الذهن باستدعاء التجارب المختزنة فى الذاكرة . وفى المرحلة الثانية يعمل الذهن على ابتداع عناصر تكميلية للمختزن حتى يكتمل المدرك ، فتوصيف الخبرة هنا على أنها حالة من الصيرورة يمتزج فيها الماضى والمستقبل يؤكد على تزامن المكان والزمان فى عملية الإدراك .

وبالقياس الى ذلك فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعى إلى سرد آنى . أما القراءة النصية للوحة المرئية فالمتلقى يحتاج فيها إلى وقت زمنى لتأويل النص ، فانتقال العين بين عناصر ا للوحة وفضاءاتها يتطلب وقتا زمنيا حيث يدرك المتلقى فضاء اللوحة عبر حركة عينيه والحركة تستغرق وقتا زمنيا ومن ثم فإدراك المكان ينطوى على إدراك الزمان .

والمكان والزمان فى تلازمهما يعادلان الجسد والروح ، فالمكان هو جسد الزمان وهو الشكل الذى يساعدنا على إدراك ما يصعب إدراكه ، بينما الزمان ينشط التجربة ويتفاعل الاثنان عبر النص ، فالنص مرئيًا كان أم أدبيا يشكل فضاء محسوسًا يتحول إلى عنصر زمنى بفعل القراءة . وكان جوزيف فرانك Joseph Frank هو أول من بدأ بالتعريف بالفضاء فى النص الأدبى ولكنه يقصر ذلك على الأعمال الحداثية بدءًا من جيمس جويس James Joyce الذى تفتقد أعماله التعاقب الزمنى فى السرد ، فالنص عند جويس يدرك فى كليته مثلما يتلقى المشاهد ولوحات التصوير .

واتفقت الدراسات النقدية مؤخرًا على حتمية وجود فضاء بالنص ، ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التى تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها . كما ربط ميتشل بين تعدد مستويات القراءة وإدراك القارئ لها فى النص ويذهب ميتشل إلى أن هناك أربعة مستويات لصياغة الفضاء فى النص : ونلمس المستوى الأول فى الوجود العضوى للنص الذى يشتمل على معطيات ترد فى نسق ما أو صياغته للفضاء الذى يتحول بفعل القراءة إلى نسق زمنى (ص ١٩٨٠ ص ٥٥٠) . وفى أثناء مزاولة القراءة فى فترة زمنية يتكون المستوى الثانى لفضاء النص فهى مرحلة وصفية ، فضاء يتشكل ذهنيًا أثناء زمن القراءة . وبعد ما يتعرف القارئ على الخصائص الشكلية التى تتحكم فى تعاقب العناصر بالنص والتى تحدد التعاقب الزمنى ، يتلقى القارئ والمستوى الثالث لصياغة الفضاء النصى : فمحاولة القارئ المستمرة للتوصل إلى نسق متسق قد تصاب بالإحباط ولكن ذلك لن يثنيه عن عزمه . ويتولد المستوى الرابع حينما يدرك القارئ استحالة استخراج معنى واحد للنص فما يتولد عنه هو رؤية خاصة لإحدى الكليات التى ينطوى عليها(١٩٨٠ ص ، ٥٥٠).. وبناء عليه ففى أثناء صياغة فضاء النص يتشكل نسقه الزمنى أى قراءته بموازاة التاريخ إضافة إلى ذلك فهو يتيح للقارئ معايشة العمل فى الخيال حتى يتسنى له تحليل مضمونه وتفسيره فصياغة الفضاء فى النص

تدعو القارئ للتوغل فى طيات نسيج العمل وبين جنبات نسيج الحياة ومن ثم فتلك الصياغة تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبى والتحليلى ، فالقراءة النصية لكيفية تمثيل الفضاء سوف تحول كل عبارة فى النص الأدبى إلى صورة أى تجربة مرئية . وبالمثل فالقراءة النصية للوحة سوف تتعامل مع كافة تفاصيل اللوحات بوصفها عبارات تستدعى وجود عين مدربة على قراءتها .

وكمشاهد للنص المرئى على عكس قارئ النص المكتوب قدر أوفر من الحرية ليجول فى فضائها النصى على الرغم من القيود التى تفرضها عليه صياغة التكوين فى اللوحة ، فيمكن قراءة النص المرئى قراءة تعاقبيه Diachronically وتتوفر لنا مثل هذه القراءة فى التصوير التاريخى الذى يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضى . ولكننا نبصرها فى الحاضر فهى تجمع الماضى والحاضر معا . وهناك دراسة للناقد الفرنسى لويس مارين Louis Marin عن لوحة المصور الفرنسى بوسان Poussin المسماة : رعاة من اركاديا Arcadian Shepherds والموجودة حاليا فى متحف اللوفر ، يوضح فيها كيفية تحول الصياغة الأيقونية إلى صياغة سردية فى فضاء الموضوع الممثل ، فالمشاهد يقرأ اللوحة التاريخية فى الحاضر لأنه يتأملها فى الحاضر ولكنه لا يفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة التى تربط العناصر التى تمثل زمنا تعاقبيا بالعناصر اللازمنية الأخرى التى تشكل جزءًا من مؤلف ، ففى أثناء قراءة النص المرئى التاريخى يستبدل المشاهد الصياغة الأيقونية التمثيلية بصياغة سردية ، أى تغدو اللوحة سردية لغوية ويفضى ذلك إلى إمداد فضاء اللوحة التاريخية بعناصر زمنية مرحلية .

ويجد مارين مفارقة فى هذا التحليل : فاللوحة التمثيلية لن تجد تمثيل الحاضر دون صياغته فى نموذج ساكن مما يشكل مفارقة ، فالزمن لا يمكن أن يكون له نموذج ميتافيزيقى ساكن(١٩٨٠ص ٢٩٨) . ولكن اللوحة التاريخية تتجاوز صفة الزمن الوقتية ، بل أنها فى تمثيلها إياه تسعى لإبراز هذا العنصر المرحلة للزمن وبذلك يتسنى للقارئ تأمل نموذج جلى للزمن فى وسيط فضائى .

هذا النموذج التصويرى الذى يتجلى فيه الزمن المرحلى ، تطلق عليه الناقدة الأمريكية وندى شتاينر Wendy Steiner « اللحظة المفعمة » The pregnant moment لأنها تشتمل على كل ما سبقها وكل ما هو آت ، هذه « اللحظة المفعمة » التى تتمثل لنا فى اللوحات التصويرية تستمد وجودها من المصادر الأدبية وهذا هو ما حفز الشعراء

بدورهم للسعى إلى إيقاف الزمن فى القصيدة مثلما تفعل اللوحات التصويرية . وبالفعل تمكن الشعراء من خلق نوع شعرى جديد وهو « إكيفر أسيس Ekphrasis أى المحاكاة الشعرية للفن المرئى حيث يتمحور الحدث الشعرى فى مجرد لحظة » . وفى دراسة لجيمز هيفرمان James Hefferman عن قصيدة للشاعر الإنجليزى كيتس Keats « غنائية إلى إناء إغريقى » Ode to a Grecian urn يتناول هيفرمان هذه القصيدة بوصفها نموذجًا للاكيفراسيس : فهى تحاكى الأشكال المصورة عل الإناء الإغريقى والتى تمثل لحظة مقتضبة من الزمن . والقصيدة لا تسعى للتعبير عن توقف الزمن فى قالب لغوى بل هى تطلق العنان للعنصر السردى المختزن فى الصورة التى رسمها الفنان على الإناء (١٩٩٠ ص ٣٠٢) . وربما يكون هدف (الاكيفراسيس) فى الشعر هو السعى لخلق شكل أدبى تكتمل فيه عناصر المحاكاة ، حتى ينجح الشعر فيما أخفق فيه التصوير المرئى حينما اجتهد لتلخيص سردية تاريخية بأكملها فى لحظة واحدة . ومع ذلك فمحاولة الشعراء لم تكلل بالنجاح المتوقع لأن التعاقب السردى تنقصه الرؤية الكلية أيضا ، فبينما يعد النص المرئى لحظيا ، واللحظة التى يجسدها تظل قائمة أبدًا . تشكل السردية الشعرية حائلا يعوق تحقيق الحضور الدائم ، وهو أحد إنجازات النص المرئى ، فالشعر الذى حاول تجسيد اللحظة المرئية الفورية بين لنا استحالة توصل أى وسيط فنى لإنجاز عمل يمثل الحقيقة الكلية التى تشتمل على الحركة والسكون الماضى والحاضر ، السردى والوصفى .

لم تكبح هذه النتيجة جماح المبدعين ، فالفنانون الحداثيون ابتعدوا عن المشاهد التى تصور الحركة . وكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة لاقتناص الحركة الأثر فى توجيه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة فى أعمالهم التصويرية . كما عمل هؤلاء على إشراك المتلقى فى ابتداع الحركة ، فالحركة تتولد بعينيه وهما تجولان فى اللوحة فى أثناء تأملها بين كافة عناصرها وأبعادها ، فالحركة هى وليدة الإدراك وليست أحد عناصر اللوحة .

ولم يتخل الفنانون الحداثيون عن محاولة محاكاة الحركة ، ولكنهم تخلوا عن محاولة التشخيص نهائيًا ، فعلى مدى القرون استهدف الشعراء المحاكاة بينما سعى المصورون إلى تمثيل الواقع . واعتبر نقاد الفن التقليديون طرز التمثيل المختلفة محاولات منهجية للاقتراب من الواقع تطورت مع تطور الزمن ، وكأنها نوع من الخبرات المتراكمة للوصول إلى هدف واحد ، وهو تمثيل حقيقى للواقع ، مثلما ساد الاعتقاد بتقدم المعرفة

العلمية نحو حقيقة الوجود . وأفضى الرفض التام لتقاليد المحاكاة فى الفنون إلى رفض الماضى برمته . وسعت الحركات الطليعية avant - garde التى ظهرت فى أوائل القرن إلى إحياء حاضر دائم ويسرى ذلك على التكعيبين والدادائيين والسورياليين .

فالدادائيون أرادوا التخلص من القيم الجمالية التى زعم النقاد أنها خالدة . ويذهب جيوم أبولينير Guillaume Appoloraire إلى أن « الفن الحديث – عامة – يرفض معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديما لإرضاء العين » (١٩٤٩ ص ١٢) . أما جماعة الحركة الدوامية Vorticists [1] فجاهدت لتقويض الماضى فى جريدتها الناطقة بلسانها والتى تدعى بلاست Blast وتعنى « الانفجار » وبكسر الأصفاد التى كبلت الفنانين وربطتهم بالماضى استعان المبدعون بالنماذج البدائية ، كما عملوا على مزج طرز فنية متعددة تنتمى إلى ثقافات أخرى . فالاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية لم تنشد تطوير أحد الأساليب دون الأخرى للوصول بها إلى القمة ، كما كان الحال فى العصور الفنية السالفة ، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى ويضيف أبولينير : « سعى فن التصوير فى الماضى إلى إمتاع العين وهو مازال يتوق لذلك فى الوقت الراهن . ولكن المطلوب من المتذوق هو الاستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التى تعودها من تأمل عناصر الطبيعة » (١٩٤٩ ، ص ١٥) .

وأيقظ رفض الماضى رغبة عارمة لمعرفة التاريخ ، فالحركة الحداثية تعد حركة تأريخية لأنها علمّت مبدعى الفنون المرئية والمنطوقة – المكتوبة النقد الذاتى من منظور تاريخى ، فحينما انفصل الحداثيون عن الماضى تسبب ذلك فى مأزق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى الحاضر . وهناك أمثلة على ذلك فى أعمال جيمز جويس James Joyce التى تتراوح فيها عناصر من ثقافات متعددة وكذلك فى أناشيد إزرا باوند Cantos التى مزجت حقب أدبية متنوعة ، وفى لوحات بيكاسو التصويرية التى تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة . ومن ثم فالحداثيون لم يسعوا للانقطاع التام عن التاريخ

---

(١) الدوامية vorticism هى حركة أدبية ظهرت فى إنجلترا فى أوائل القرن العشرين وتزعمها المصور والكاتب البريطانى ويندام لويس Wyndham Lewis مع إيزرا باوند Ezra Pound ، وكانت تعارض النزعة الطبيعية والانطباعية السائدة آنذاك ، فقد ذهب باوند بأن الشعر يتألف من صور تعد بمثابة دوامات دوارة تنطلق منها الصور والتصورات وتندفع إليها .

ولكنهم تطلعوا إلى إعادة تقييم التراث التاريخى من منظور تتداخل فيه شتى العناصر وتتواشج ، لا من منظور يتتبع خطأ تصاعديًا بتقديمه أحد العناصر دون الآخر .

تلك الرؤية التاريخية التى طرحت فكرة تداخل الحقب التاريخية وترابط الحضارات عملت أيضا على عقد الموازنات بين شتى الوسائط الفنية ، وأول من بادر بذلك كانت مدرسة موسكو وحلقة براج الألسنية التى أسست علم العلامات والمعروف بالسيميولوجيا لدى فرنان دى سوسير (١٩٦٩) والسيميوطيقا لدى شارلز ساندرز بيرس (١٩٥٥) . وكان لتلك الدراسات أثرًا فى تطوير علم دلالات الألفاظ Semantic بعد دراسة العناصر اللغوية كافة من منظور سيميائى . ويطـــــرح ذلك يان موكاروفسكى قائلا :

> تنفرد السيميوطيقا بالمنظور الذى يفسر للمنظرين استقلالية العمل الفنى وديناميكيته الأساسية وعليه ، يمكنهم إدراك كيفية تطور الفن تطورًا ذاتيًا بينما تربطه علاقة جدلية بتطور المجالات الثقافية الأخرى ، (١٩٧٦ ، ص ٨) .

كما تذهب شتاينر إلى أن الاتجاهات الجديدة فى اللغة والألسنيات قد نشأت عن الحركات الطليعية التى انتشرت قبل الحرب العالمية الأولى . وتضيف أن التوجه السيميائى للطليعيين والتكعيبيين على وجه الخصوص قد أثار إشكاليات دلالية بمحاولاتهم الدائبة لاستخراج أنماط صرفية جديدة (١٩٨٢ ص ١٧٧) . فالتكعيبية لم تسع لمحاكاة الحبكة التقليدية للأحداث بل جاهدت لإظهار الأبعاد المراوغة التى ينطوى عليها العمل وذلك لإعادة تقييم العلاقة بين المفاهيم السائدة والظروف التاريخية للتوصل إلى معان جديدة .

فصار التاريخ نوعًا من السرد لأنه تفسير للعالم الموضوعى عبر السيميائى والعمل الفنى ينطوى على واقع تاريخى لأنه يقدم الواقع مفككا لا موحدا كما يبدو الواقع فى نصوص الحداثة . وقد أفضت هذه التجارب المعرفية إلى ترسيخ مفهوم القراءة النصية الشائع فى كتابات الناقد الفرنسى رولان بارت Rolnd Barthes . فالتغيير الذى طرأ على المفاهيم الفنية فى عصر ما بعد البنيوية هو التحول من فكرة العمل الفنى كعمل منته ومتكامل إلى عمل مازال تحت الإعداد ، أى تحول عن اليقين بوجود معرفة أحادية ، للتحرى عن كيفية اكتساب المعرفة . فالمقصود بالنصية إذا هو إشراك القارئ والكاتب

والمشاهد والفنان والناقد والمبدع ، والأدبى والمرئى فى أدوار متبادلة قد تنحو فى بعض الأحيان نحو المواجهة .

فالنص لا ينطوى على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقى والمبدع ، فالفنان هو البادئ للحدث فى النص ، وعلى القارئ أو المتأمل المشاركة فى إتمامه . هذا المفهوم للعمل الفنى يتعارض والمفاهيم البرجوازية فى العصر الكلاسيكى التى رفضت المرجعية التاريخية للأدب . ويحاج بارت بأن المفهوم الكلاسيكى الغربى كان يعامل المعنى كسلعة تقايض . ويتماشى ذلك المفهوم الكلاسيكى مع الاتجاه الألسنى العقلانى الذى أعتبر اللغة آلة قد تبلغ أقصى درجات الشفافية والحياء (١٩٨٨ ص ١٤٤) وساد الاعتقاد فى أحادية معنى النص ، أما فى مدارس ما بعد البنيوية فقد أعتبر النص فضاء متعدد الأبعاد (١٩٨٨ص ١٥٦) ، وميز بارت بين النص الذى يثير المتعة pleasure وذلك الذى يغمر قارئه بالسعادة . فالنص الممتع نص « يصيب القارئ بالرضا يملؤه ويشعره بالاكتفاء فهو نص يساير الثقافة المحيطة ولا يحيد عنها ، فهو ممارسة القراءة التى تجلب الراحة ، بينما النص الذى يغمر بالسعادة يصيب القارئ بحالة من الضياع » فهو نص مثير للقلق » ويزلزل كافة المعتقدات التاريخية والثقافية والنفسية التى نشأ عليها القارئ حتى أن ذوقه العام ، وقيمه وذكرياته التى ترسخت بموازاة اللغة التى اكتسبها كلها تتأزم .

السعادة ليست مجرد متعة تتحقق عند إشباع الذوق ، فالسعادة تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتى ، تلازمها الرغبة فى التعرف على الاختلاف لا السعى نحو التماثل مما ينوه بقدرة الذات على كسر أصفادها المعوقة لإعادة تشكيل حضورها عن وعى . وبإدراك القارئ للطبيعة التعسفية التى صيغت بها النظم يتسنى له إعادة تقدير الأمور المتعلقة بذاته والعالم لتتكشف له لا مركزية النسق العام الذى تقولبت الرؤية البرجوازية للعالم بموجبه (١٩٧٦ ، ص ١٤) .

فباكتشاف النظم الأحادية التى كان النص ينبنى عليها ، يتسنى للقارئ تفكيك عمليات التطبيع الثقافى التى فرضها النظام المهيمن . أى أن النص ليس مجرد حقل للاكتشاف ولكنه نشاط يمارس لصالحة العناصر التى تم الفصل بينها ، ألا وهى العقل والجسد والذات الموضوع . ويشكل النص أيضا فضاء تلتقى فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية ، وفعلا الكتابة والقراءة دون تمييز بينهما . ويذهب بارت فى مقاله « وفاة المؤلف » أن الكاتب لم يعد الذى يكتب لهدف يرمى إليه ولكنه يكتب من أجل

الكتابة » (١٩٨٨ ، ص ١٥١) . وأقصى ما يتميز به الكاتب هو كونه أول من يشهد النشاط الكتابى ، والقراء مدعوون لمشاطرته النص . ويغدو النص مجالا يتيح للكاتب والقارئ مراجعة ذاتهما فالكتابة « نشاط تشكيلى يتولد عن السطح » أى سطح النص (١٩٨٥ ص ١٨٢) . فالكتابة بمثابة نقوش تصويرية ولا اختلاف بين قلم الكاتب وريشة المصور فى هذا المجال فالوسائط المستخدمة من قبل الكاتب أو المصور لا تغدو هدفا منشودًا بل مادة قائمة لذاتها يمنحها الفنان الفرصة كى « تطفو على السطح لتفصح عن جوهرها » (١٩٨٥ ص ١٧٨) .

وأوجد الناقد الأمريكى جيروم كلينكويتز Jerome Klinkowitz تشابها بين نظرية بارت للكتابة ونظرية هارولد روزنبرج Rosenberg فى التصوير الحركى Action painting الذى يفرز مفهوم إنتاجية العمل لا كفاءته فى المحاكاة ، فيذهب روزنبرج إلى أن :

> الجديد فى التصوير الحركى هو رفضه تمثيل الواقع ، والاستعاضة عن ذلك باستخدام الفنان الحركة الجسدية فى أثناء التصوير فتغدو الحركة على اللوحة تجسيدا لحضورها . وينجح تأثيرها لأن الحركة تترجم المشاعر النفسية على سطح اللوحة ، مما يفضى إلى تولد العديد من العلامات . والأثر الذى تتركه تلك العلامات يصعب التعرف على مصدره أو خصائصه على وجه التجديد .

فالفن الحركى يمتثل بالعلامات أو بالممارسات الخاصة بالحضارات أو التقاليد الفنية السالفة . ولكن حضور فعل التصوير هو الحقيقة الروحية المطلوبة ولا شئ آخر . وتتلاقى تلك المفاهيم للنص المرئى وتناول رولان بارت للنص الأدبى ، ففى أثناء حديثه عن أعمال الفنان سى تومبلى Cy Twonbly قال :

> قد يتنوع الخط فيغدو مطواعا ، أو خفيفا أو مترددا ولكنه فى كافة أحواله يحتوى على طاقة وينبىء بمسار فهو من ثم طاقة مبذولة energon نتبين مدى استنزافها لقوتها فى أثناء القراءة ، فالخط هو الحركة المرئية (١٩٧٥ ص ١٧٠) .

ويرى بارت فى أعمال تومبلى خصائص شبيهة بالكتابة أو فن الخط Calligraphy . ويضيف أن هذا الفن يكشف جوهر الكتابة الذى لا يتحدد بشكل أو عرف ولكنه ايماءه

موحية gesture (ص ١٥٨) . ويغدو النص المرئى شكلاً من أشكال الهيروغليفية حيث تتكاثر العلامات فى معالجته ليتدافع منها سيل منهمر من الدلالات التى تنبض عبر النسيج النصى . وتقترح مارى آن كوز Mary Ann Caws الناقدة الأمريكية ، كلمة أخرى مهجنة تصف بها النسيج النصى وهى كلمة texture التى تجمع كلمتى text أى نص و texture أى نسيج فى كلمة واحدة . وترى أن النسيج النصى يحث القارئ أو المتلقى على مشاركة الكاتب أو المصور فى تشكيل النص . لذا فالعوائق النصية المتمثلة فى خشونة ملمس السطح أو تحرير الأشكال تنشط فاعلية النص لأنها تتطلب من المتلقى بذل جهد مضاعف لقراءته (١٩٨١ ، ص ١٠) . ويفضى ذلك إلى أن كل نص مرئيًا كان أم أدبيًا ، يشرك المتلقى فى تفسير نسيجه فقراءة نسيج النص تدفع القارئ إلى حالة من الصيرورة الدائمة .

وتناول النص باعتباره أداة لتولد الدلالات يعد حركة واقعية لا تتقيدَ بالمحاكاة والواقعية - فى هذا الصدد تنشأ عن حركة المصور أو كتابة المؤلف . وذلك وفقا لوزنبرج يصرف اهتمامنا عن الأصول التاريخية أو التقاليد الثقافية ، تلك الأساطير التى تزعم الواقعية ، فالموقف التاريخى لا يتأكد سوى بدحض تلك الأساطير التى اكتسبت صفة الطبيعة . ويرى روزنبرج فى الفن الحركى معالجة فنية لتعرية كافة المبانى الفوقية وزلزلتها فالفن الحركى قد حول اللوحة إلى ميدان تتولد فيه الأحداث (١٩٨٥ ، ص ٤١) .

وكأن النصية فى الفن والأدب قد أوضحت لنا الطابع النصى للوجود بشكل عام فالعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأسس قواعده على منظومة من العلامات تتطابق فيها الكلمة والصورة معا كأن الحركة النصية هى إحياء للهيروغليفية وعودة للتوحيد بين الكلمة والصورة ، الروح والجسد ، بعد فصلهما فى العصور السالفة ، مما يترتب عليه فصل الذات عن الموضوع والتمييز بين الناقد والمبدع ، أى الإصرار على وجود قوى مهيمنة وأخرى مهمشة .

وقد تبدو النصية للبعض حركة لا تاريخية ، وهو الاتهام الموجه إلى معظم مدارس ما بعد البنيوية . ولكن ردهم على ذلك الاتهام أنه إذا كانت هناك ثمة علاقة بين الفن والتاريخ ، فهى لا تنشأ عن المحاكاة الواقعية له ، فالنص قد غدا الفضاء الذى يمثل فيه الحدث التاريخى أى أن عملية إبداع النص وقراءته تسمح للمبدع والمتلقى بتمثيل الحدث

التاريخى عبر إشراكهما معا فى تشكيله ، مما يسمح لهما بالتواجد دخل حركة التاريخ ، أفضت القراءة النصية إلى التنبه الى التفاعل القائم بين النصوص كافة وقربت بين المدارس النقدية التى تؤكد مرجعية النصوص ، والمدارس الرافضة للأخذ بالمرجعية ، ربما كانت تلك الدراسات إرهاصًا لظهور الدراسات الثقافية التى طرحت على الساحة مفهوم التمثيل الثقافى (١) ، فالتمثيل يتيح للمبدع والمتلقى تجاوز التاريخ بمعناه الضيق (أى التاريخ الذى تفرضه المسلمات والمطلقات) ، وبدراسة التمثيل الثقافى يبرز التجاوز بين الثنائيات المتباينة مما يعمل على تفكيك المسلمات ، وإن كانت النصية هى تجربة ثورية تقوض النظام الجمالى الصارم الذى أسسته الكلاسيكية ، فهى لا تذهب إلى حد تمجيد التجربة الحياتية محوله إياها إلى نموذج يحتذى لذاته ، فالقراءة النصية أتاحت قياس الشيء بنقيضه لا لتفضيل أحد الأقطاب على الآخر ، بل للتعرف على سمات جديدة لا تظهر سوى بتجاورهما ، فالقدرة على مجاورة النقائض قد أضفت على الحياة بتنوعها مفهوما جماليا - فصارت الحياة تمدنا بالجمال ، ولم يغد الجمال شيئا يفرض من عل ، ومثلما يتشكل الجمالى بقراءة نص الحياة ، يعامل التاريخ كنص يتعاون المبدع والمتلقى فى تمثيله . تلك الرؤية التكاملية تتيح للمبدع والمتلقى المشاركة فى إعادة تمثيل التاريخ ، بمعنى إعادة « حضرنته وإعادة تقديمه re - presenation لإعادة تشكيل عناصر الحياة ، فى محاولة مستمرة لاستشفاف الجمالى ومعايشته دون محاولة لتحديده بتعاريف مطلقة (٢) .

* * *

---

(١) ويعد المشرفون علي الجامعة المفتوحة في بريطانيا ومركز الدراسات الثقافية في جامعة برمنجام من أبرز القائمين على دراسة التمثيل الثقافي ، وأذكر منهم Stuart Hall ستيوارت هول على سبيل المثال لا الحصر .

(٢) كافة النصوص المقتبسة فيما يلي قمت بترجمتها على الأصول الأجنبية إلى العربية .

المراجع

* Appolinaire, Guillaume (1949). *The Cubist Painters*, 1913. Trans. Lionel Abel. NY: Wittenborn, Schultz Inc.

* Bal, Mieke. (1990). "De-disciplining the Eye", *Critical Inquiry* 16 3 (Spring):506-31.

* Barthes, Roland. (1968). *Writing Degree Zero.* Trans. Annette Lavers, NY: The Noonday Press.

* ______. (1976). *The Pleasure of the Text.* Trans. Richard Miller, London: Jonathan Cape.

* _____. (1985). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation.* Trans. Richard Howard, NY: Hill & Wang.

* Cardinal, Roger. (1981). *Figures of Reality: A Perspective on the Poetic Imagination.* London: Croom Helm.

* Caws, Mary Ann. (1981). *The Eye in the Text: Essays on Perception Mannerist to Modern.* NJ: Princeton UP.

* Dryden, John. (1961). *Essays.* Ed. W.P. Kerr. NY: Russell & Russell, II: 115-53.

* Gombrich, E.H. (1969). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation.* NJ: Princeton UP.

* Hefferman, James. (1991) "Ekphrasis and Representation," *New Literary History*, 22 2 (Spring): 297-316.

* Husserl, Edmund. (1931). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology.* Trans. W.R. Boyce Gibson, London: George Allen & Unwin Ltd.

* Kemp, Martin,ed. (1989). *Leonardo on Paintings: an Anthology of Writings by Leonardo da Vinci.* Trans. Martin Kemp & Margaret Walker. New Haven: Yale UP.

* Klinkowitz, Jerome. (1988). *Rosenberg, Barthes, Hassan: The Post-Modern Habit of Thought.* Ahtens: Georgia UP.

* Lessing, Gotthold Ephriam. (1930) *Laocoon.* Ed. William A. Stell. London: Everyman's Library.

* Locke, John. (1931). *Essay Concerning Human Understanding.* London: Edward Symon Books.

* Marin, Louis. (1980). "Toward a Theory of Reading in Visual Arts: Puossin's The Arcadian Shepherds". *The Reader in the Text.* Ed. Susan R. Suleiman & I Crosman. NJ: Princeton UP.

* Mitchell, W.J.T. (1980). "Spatial form in Literature: toward a General Theory," *Critical Inquiry* 6 3 (Spring): 539-67.

* _____. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago: Chicago UP.

* Mukarvsky, Jan. (1976). "Art as Semiotic Fact". Trans. I.R. Titunik, *Semiotics of Art.* Eds. Ladislav Matiejko, & Irwin R. Tutnik. Cambridge, Mass.: The MIT Press: 3-9.

* Peirce, Charles Sanders. (1955). *Philosophical Writings.* Ed. Justin Buchler. NY: Dover Publications.

* Praz, Mario. (1970). *Mnemosyne: The Plural Between Literature and The Visual Arts.* NJ: Princeton UP.

* Rosenberg, Harold. (1985). *Art and Other Matters.* Chicago: Chicago UP.

* Saussure, Ferdinand de. (1969). *Course in General Linguistics.* Eds. Charles Bally & Albert Sechahaye. Trans. Wade Baskin.NY: McGraw-Hill. Rpt. 1969.

* Scha[iro, Meyer. (1985). "On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs". *Semiotics: An Introductory Anthology.* Ed. Robert E. Innis. Bloomington: Indiana UP.

* Sidney, Sir Philip. (1963). "The Defense of Poesie". *The Prose Works.* Ed. Edward Feuillerat. Cambridge: Cambridge UP.: V III 1-46.

* Steiner, Wendy. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting.* Chicago: Chicago UP.

* Wilson, Simon. (1979). *British Art from Holbein to the Present Day.* London: Tate Gallery, The Bodley Head.

تفاعل الإبداع

والتاريخ فى التمثيل الثقافي

نعاصر اليوم عَالِمًا تتسيّد فيه الصورة عبر تكنولوجيا المعلومات والاتصال ، عصر المستنسخات الإليكترونية التى نشأ عنها عوالم وهمية جديدة Simulacra تثير المخاوف من طغيان سلطان الصور ، وهى مخاوف لازمت البشر منذ أقدم العصور ، حيث تعددت الرسالات الداعية إلى تحطيم الأوثان . فكلنا يعيش التناقض الناجم عن ثقافة الصورة . فبينما توهمنا تكنولوجيا المعلومات بنقل الواقع برمته ، يقبع وراء هذا الإيهام أَفْرَادًا ومؤسسات تعاونوا فى تركيب هذه الصورة الوهمية وَالأَيْدِيُولُوجِيَّة المنطوية عليها . ومن ثم ، تبرر حروب الإبادة فى مناطق من العالم ، بينما توصم الحركات التحررية فى أماكن أخرى بالإرهاب . وَأَحْيَانًا تختلط الأمور ، فيغيب عن وعى المشاهدين المنتمين إلى أنظمة ديموقراطية غياب تمثيل فئات عديدة من المواطنين ، حتى غدا كل ما تقدمه تكنولوجيا المعلومات فى عداد التمثيليات الرديئة . هذا التحول نحو ثقافة الصورة يربط بين عصرنا الراهن والعصور السالفة التى ساد فيها القَلَق إزاء التمثيل الثقافى المتمثل فى الأصنام المشيدة بَدْأً من عصور ما قبل التاريخ ، وحتى زمن الكولونيالية . فحينما تطغى صورة بعينها على الواقع الثقافى حتى تغدو الصنم المعبود يجد البشر أنهم فى حاجة إلى مراجعة ثقافة التمثيل .

لذا فتظهر الحاجة إلى نقد الثقافة المرئية على المستوى العالمى ، للكشف عن التفاعل بين التصويرى بكافة أشكاله والخطاب السائد فى الأجهزة والمؤسسات ، وكذلك تفاعل هذا الخطاب واللغة الاستعارية ومشتقاتها . فالتفاعلات بين التصويرى والمحيط الثقافى قد تنشأ عنها إشكاليات فى كيفية المشاهدة . فلغة الصورة المستخدمة قد تدعو المشاهد إلى الاستئثار « بنظرة محدقة » gaze ، وعادة ما تنسب إلى النظرة الذكورية الأحادية الزاعمة لامتلاك الحقيقة كاملة ، أو قد تدعو الصورة إلى الحوار مع المشاهد بإلقاء نظرة مختلسة glance ، دون توجيهه إلى منظور محدد ، فاختلاس الرؤية يبصّر المشاهد بتعدد الرؤى . وأحيانًا تستثير الصورة نظرة المراقبة surveillance ، التى تضع المشاهد فى موضع المراقب والرقيب فى آن . وترتب على تعدد زوايا الرؤية إشكالات فى قراءة الصورة فشلت الدراسات السيميائية فى حلها ، حيث اعتمدت على تفسير العلامات من منظور لغوى ، أفضى إلى محدودية تفسيراتها . لذا استعدت الحاجة إلى منهج يتحول إلى نقد ثقافة الصورة لا لإعطاء إجابات جازمة لكافة التساؤلات ، بل لطرح أسَالِيب جديدة لصياغة الأسئلة . فإن كانت هناك ضرورة للاستفادة من علوم اللغة ، والإدراك ، والوسائط البصرية ، فالمعرفة العلمية باللغة المرئية ، ليست نهاية المطاف ،

بل أحد السبل إلى شحذ البصيرة ودفعها إلى مراجعة البعد الأخلاقى ، والسياسى ، وإيجاد المنهج التفسيرى القادر على استيعاب كافة المناهج المعرفية .

لذا تعددت النظريات الحديثة التى تتناول الصورة فى العصر الراهن ، وتشعبت الدراسات فى تاريخ الفن والثقافة المرئية ، حتى فاض معجم المصطلحات نتيجة لوفرة اللغات الشارحة لمفهوم التمثيل الثقافى بكافة أنواعه . وحاولت بعض المعارف المتبنية للنهج العلمى (الدراسات السيميائية ، والألسنية ، وتحليل الخطاب ، على سبيل المثال) التوصل إلى منهج يتسم بالحيادية ويلتزم بالعلمية فى محاولة لوضع ضوابط لتحليل التمثيل فى النصوص كافة ، ولكنها أفضت فى النهاية إلى تشييد أطر معرفية يتحدد بها التمثيل ، وقد يقيم فى بعض الأحيان تراتبًا هرمى بين الوسائط الفنية ، ليظل هناك فَاصِلاً بين النص المرئى والمنطوق/المكتوب .

تلك الثنائية ما زالت تربض نتيجة الفصل الذى كان سوسير قد أقامه بين الدال والمدلول بوصفهما ثنائية ، ترتب عليها كافة التفسيرات الوضعية ، وأسست للمدرسة البنيوية ، ولكنها ثنائية تحمل فى طياتها ما يدحضها ، واستدللنا على ذلك فى الفصل السابق بتتبع المحاولات المبذولة عبر تاريخ الثقافات لتجاوز الفصل بين المرئى والمنطوق – المكتوب . وتمثلت تلك المحاولات فى قراءات الفلاسفة المدركين لصعوبة الفصل بينهما ، مستبدلين الفصل التعسفى بين الدال والمدلول بصياغة تدل على تلازمهما تمثلت فى شرطة مائلة « دال/مدلول » تبين العلاقة التبادلية بينهما فيغدوان كوجهى عملة . تلك الشرطة المائلة تلمح إلى ازدواجية طبيعة الدال فى أى من النصوص ، حيث تجتمع الكلمة/الصورة ، أو يتواشج المرئى والمنطوق/المكتوب ، حتى يصعب فصلهما عند دراسة التمثيل الثقافى . كما يصعب أيْضًا التوصل إلى نظرية عامة تشمل النص المرئى والمنطوق/المكتوب ، وهو أمر لم يعد مُحْبِط بالنسبة لميتشل Mitchell بل نبهه إلى قدرة الصورة على إثارة القلق فى ثوابت المفاهيم . فيما قبل ، كان يُنظر إلى اللغة المنطوقة/المكتوبة بوصفها مُجرَّدةً من الصورة ، أو اللغة التصويرية ، وفى تحديد معناها كانت تختزل دلالتها . ولكن تعمل نظرية الصورة وَفْقًا لطرح ميتشل على كِشف المرئى فى المنطوق/المكتوب ، مما يفصح عن دلالاته المتغايرة ، وإن كان فى ذلك تَحرِيرًا لنا من محدودية اللغة المنطوقة/المكتوبة ذات التفسير الأحادى للمعنى ، فهو من جانب آخر يثير فينا القلق إزاء تهاوى المفاهيم الراسخة . يستدعى الأمر إيجاد مَنْظُورًا جَدِيدًا لقراءة النص المرئى والمنطوق/المكتوب بوصفهما يتلازمان مَعًا ليكونا ما اسماه ميتشل « نص –

الصورة » imagetext ، [١] فقد تراءى لنا استحالة فصل الكلمة عن الصورة واستحالة فهم الصورة دون الاستعانة بالكلمة . ولا يعنى ذلك مجرد اكتساب مهارات جديدة بالنسبة للمشتغلين بالأدب بتدريبهم فى قراءة الصورة لمقارنتها بالأدب فى إطار بنيوى ، بل تستجوب نَهْجًا جَدِيدًا فى قراءة الأدب . وبمقاربة الأدب بوصفه تَمْثِيلاً ثَقَافِيًا ، والثقافة كنتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين قراء ونصوص متنوعة ، سوف يتنبه المشتغلين بالأدب أن ما كان يعد « دَالاً آخر » تحمله « الصورة » أو « اللغة المرئية » ، يكمن فى ثنايا النص الأدبى .

يتطلب ذلك مقاربة جديدة للعلاقة بين الآداب والفنون ، فقد تغير مفهوم مقارنة الفنون عما سرى فى العصور السالفة ، حيث كان السعى لتأكيد العامل المشترك بين الفنون يهدف إلى تقييم قدرتها على المحاكاة . أما فى العصر الراهن فيتم الربط بينهما على أساس تساوى الفنون بوصفها أنساق علامات ، لا تتفوق إحداها فى القدرة على محاكاة الواقع ، ظَاهِرِيًا كان أم مُتَسَامِيًا ، كما لا يعد إحداها أقرب إلى الطبيعة ، أو تغلب عليه الصنعة دون الفنون الأخرى . وكان فى ظهور التكنولوجيا أثره فى تغيير مسار الجدل حول طبيعة الفنون ، فلم يعد التركيز على الموهبة الفردية بل على وسائل الإنتاج ، والحرفة . كما عدت التكنولوجيا تتمة لمهمة الفنان ، حتى غدا الفنان مُبَشِّرًا بقدوم التكنولوجيا . ويذهب بنجامين فرانكلين Benjamin Franklin ، إلى أن تاريخ الفن يكشف عن أزمنة حرجة جاهد فيها شكل فنى إلى خلق تأثير لا يمكن التوصل إليه سوى باستحداث مستوى تقنى جديد ، أى شكل فنى جديد [٢] ، فاختلاف الوسائط الفنية ليس بمجرد فارق شكلى ، بل يرتبط بالخلفية الثقافية التى يتواجد فيها .

فالوسائط الفنية تتفاعل فيما بينها ، مثلما تتفاعل والنصوص الثقافية المحيطة ، مما يشير مرة أخرى إلى التلازم بين التمثيل المرئى والمنطوق/المكتوب . والتفاعل بين اللغة المرئية واللغة المنطوقة/المكتوبة فى النص يعد تمثيلاً . ومصطلح « التمثيل » هو الأصلح فى تفسير قراءة النصوص لتغطيته كافة القراءات ، إلى جانب احتوائه على دال « نص – الصورة » ، فمفهوم التمثيل يشمل الحاضر بتعدده ، فهو إعادة « حضرنة »

---

(١) *Picture Theory*, Chicago : Chicago UP, 1994 .

(٢) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, Trans . Harry Zohn, NY : Schocken Books, 1976 .

« الحواضر » ، كما يغطى كافة أشكال الاختلاف دون محاولة احتوائها فى صورة تتكامل فيها النقائض . ويغدو التنظير للتمثيل بمثابة تمثيل ، من حيث أن التنظير ممارسة نَقْضِيه ، وتجريبية ، ومحاولة لتفسير العالم لتغييره .

وكل وسيط تمثيلى يتطعم بخصائص من الوسائط الأخرى ، فالأنواع الأدبية والفنية مُتَغَايِرة الخواص ، على عكس ما حاولت الحداثة زعمه ، حينما أكدت انفراد كل نوع فنى بخصائصه الذاتية . ولا تسعى تلك المقاربة إلى نفى المناهج المعرفية ، ونقض الأنواع الفنية والأدبية ، بل هى محاولة لإقامة علاقة حوارية بين المعارف ، والفنون يترتب عليها الوعى بالتناقض الدائم الكامن فى التمثيل الثقافى ، لما يكشفه ذلك من علاقة تبادلية بين الممارسة والتنظير ، حتى تغدو النظرية إحدى ممارسات التمثيل . ففى الوقت الراهن تصاعد الاهتمام بالتمثيل الثقافى لاحتدام الجدل حول الهوية والاختلاف فى الدراسات الإنسانية ، فربما هناك حاجة إلى منهج يقارب التشكيلات الثقافية بوصفها نصوصًا تعمل على التوسط بين كافة الكيانات المتصارعة . فهدف الدراسة ليس مجرد رصد التفاعلات بل ربطها بإشكالات السلطة ، والقيمة ، والمصلحة الإنسانية . فالفصل التعسفى بين الكلمة والصورة يتأسس على فصل أَيْدِيُولُوجِيّ ، ولا يرجع لاختلاف الشكل بينهما . فهو يتعمد التمييز بين الذات (المتكلمة) ، والآخر (المُشاهد) ، بين القول (المزاعم) والمشاهدة (الأدلة) . لذا فقراءة الصورة تتضمن قراءة علاقتها بعناصر السلطة ، ومن ثم ، الخطاب السائد مما يحدد العلاقة بالسلطة أَيْضًا ، من هذا المنطلق يمكن قياس التمثيل بالنشاط الثقافى بعامة ، سواء على مستوى التمثيل السياسى ، فى أساليب انتقال السلطة من فئة إلى أخرى ، أو الاقتصادى فى النظم المستخدمة لتبادل وتحول القيم ، أو المستوى الإعلامى بما يتعهده من شفافية وما يفرزه من أوهام تتناقض وتعهداته . فالتمثيل يعنى مجموعة علاقات تبادلية ، كما ينطوى على مفهوم « إعادة الحضرنة » ، و« إعادة » « التقديم» re-presentation أى هناك حضور متعاضد ، ومنفعة متبادلة ، أى التزام متبادل بين اَلْمُمَثِّل وَالْمُمَثَّل (بكسر الثاء وفتحها) ، على المستوى السياسى ، الدائن والمدين على المستوى الاقتصادى ، وتغدو قراءة التمثيل محاولة لإيجاد دَوْرًا فى نص الحياة .

يستخدم مصطلح التمثيل فى فروع معرفية عديدة ، حتى غدا محملاً بالدوال ،

فهناك حاجة إلى إعادة تعريفه خاصة وقد نبذه بعض الفلاسفة المعاصرين ، الساعين لنقض كافة وسائل التمثيل بوصفها تزييفًا للواقع . وفى الدراسات الثقافية الراهنة هناك خلط فى مفهوم التمثيل . فهناك محاولات لربطه بالوعى الزائف ، أو المحاكاة الساذجة ، أو النقل الحرفى لنماذج بعينها ، أو تقاليد سياسية مثل التمثيل بالمعنى الليبرالى كشكل من أشكال التمثيل السياسى . ولكن علينا بمقاربة « التمثيل » لا كمرادف « لموضوع » قائمًا بذاته ، أو منتجًا إبداعيًا ، بل كمرادف لنشاط أو ممارسة أو بوصفه مجموعة علاقات ، بحيث يغدو « الموضوع » الممثل ليس « موضوع » فى حد ذاته ، بل جزءًا من ممارسة يلعب هذا « الموضوع » دَوْرًا فيها . يستخدم مصطلح التمثيل الثقافى هنا لقدرته على الربط بين المفاهيم السياسية ، والجمالية ، والاقتصادية ، التى تعنى الإنابة عن . فمصطلح التمثيل تشوبه بعض العيوب ولكنه قادر على الجمع بين المرئى والمنطوق-المكتوب ، وربطهما بقضايا المعرفة (التمثيل الحقيقى) ، والأخلاق (التمثيل المسئول) والسلطة (التمثيل الفعال) .

وَفقًا لفولفجانج إيزر يأتى الخلط بين مصطلح التمثيل ومصطلح المحاكاة فى اللغة الإنجليزية نتيجة لاحتمال تفسير مصطلح التمثيل بوصفه يقدم صورة مطابقة لمعطى سابق . يترتب على ذلك اختفاء عنصر الأداء المتضمن فى عملية التمثيل والذى بموجبه يتأتى فعل لم يكن مَوْجُودًا كمعطى من ذى قبل [١] . فالتمثيل يبدأ بعملية اَلتَّخَيُّل التى تعتمد على الانتقاء من مرجعيات خارجية تعاد صياغتها نتيجة استقطاعات وإضافات لتتخذ شَكْلاً جَدِيدًا فى النص . فتغدو قراءة النص تَحَرُّكًا بين مرجعية العنصر المتخيل ، وموضعه الجديد فى النص ، ومن هذه العملية التبادلية تعاد قراءة ما كان يعد فيما قبل نَصًّا مُغْلَقًا ، تحددت معانيه . والمراوحة بين العالم المتخيل والآخر الواقعى ، يكشف عما ظل خَفِيًّا فى الأخير . والجدل القائم بين الواقع والخيال هو الذى يحرك الوعى ، فالخيال يفضى إلى عالم متخيل ، تعد لحظة الانفصال عنه ، لحظة الوعى وقد يحدث على المستوى الفردى أو الجمعى ، وهو أساس المعرفة . فلا يمكن للخيال أن يكون قَائِمًا بذاته ، بل هو فى احتكاك دائم مع الواقع أو الرمز .

فالتمثيل يُشِير إلى ما يتعذر بلوغه ، فإما تفتقده الحياة أو ترفضه . والإنسان فى

---

(١) Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Maryland : Johns Hopkins UP, 1978 .

حاجة إلى إقامة بديل للحياة للتوصل إلى ما يتعذر تحقيقه . فالمحاولات الدائبة لطرح المفاهيم وما ترتب عليها من نشوء أَيْدِيُولُوجِيَّات متغايرة ينتج عن تلك المحاولة الدائبة للتوصل إلى ما يتعذر الوصول إليه . وَغَالِبًا ما تستبدل مجموعة مفاهيم بغيرها بعد الكشف عن الأوهام التى تنطوى عليها . والقاسم المشترك بين كل تلك المفاهيم المطروحة هى محاولة تفسير أصل الأشياء ، وبذلك تأتى بإجابات مغلقة . والتمثيل الثقافى بكافة أشكاله يعمل على التوصل إلى ما هو متعذر ، دون الانغلاق فى تفسيرات محددة ، بل بطرح قراءات متعددة ترجئ التفسير النهائى ، ليغدو الأصل متعدد التكوين . فالتمثيل هو فعل أدائى يتولد عنه ما ليس له أصل افتراضى .

لا يعنى ذلك أن التمثيل الثقافى ، مرئى كان أو منطوق-مكتوب ، يمارس دَائِمًا على نحو فاضل ومسئول . فالتمثيل « الحقيقى » ينطوى على إشكالية معرفية تتعلق بصدق تمثيل التجربة ، إلى جانب الالتزام الأخلاقى . فالقائم على التمثيل الثقافى مسئول عن صدق مهمته ، لوجود علاقة مشاركة بين المسئولية والتمثيل ، وإن كان ذلك لا يعنى تطابقهما . فمن المتوقع حدوث شقاق بينهما أحيانًا ، خاصة حينما يخفق التمثيل فى الالتزام بالمسئولية ، مما يؤكد ضرورة التزام القائم على إنتاج التمثيل الثقافى . ودور الفنون والنظريات النقدية هو استكشاف الفجوة بين التمثيل والمسئولية لتوظيفها ، فإن كان التمثيل يثير التساؤلات حول المسئولية ، فهو لا يجيب عليها ، ومعرفتنا باستحالة التغيير لا تعنى الاستسلام للإحباط ، ففى محاولتنا لنقض ما يدور حولنا ، وفى محاولة تفسيره بدقة ما يؤهلنا للتدخل الفعلى من أجل التغيير .

فمقاربة الإبداع بوصفه تمثيلاً يفتح آفاقًا جديدة للممارسة الثقافية لدى المبدع والمتلقى ، حيث يغدو فعل القراءة بمثابة مراجعة/إعادة كتابة للنص المرئى أو المنطوق - المكتوب . يحمل المتلقى مسئولية إعادة قراءة الأساطير التى يستند إليها الخطاب القومى المتشدد ، والإيغال بعينيه لتفقد ما فاته من خصوصيات المكان - بوصفه موقعًا أو جسدًا كائنًا فى موقع . ويتغير تاريخ المكان بتغير كيفية تمثيله ، حيث يتشكل كموقع نتيجة اشتراك المبدع والمتلقى فى عملية تمثيله .

والفصول التالية هى إعادة لقراءة النصوص المرئية والمنطوقة - المكتوبة بوصفها وسائط إبداعية تتحقق بالاستعارة التبادلية بين آلياتها . والنصوص المختارة تمثل أمكنة ماجت بالتحولات التاريخية ، وشهدت انزياحات ديموجرافية ترتب عليها تلاقح

الثقافات ، وتولد عنها مردود ثقافى يسائل الخطاب السائد ، وظفت آلياته لتتيح للمتلقى إعادة التساؤل بدوره [1] .

* * *

---

(١) فيما يلي سوف أكتفي بكلمة « المكتوب » بدلاً من « المنطوق - المكتوب » - لا اختصارًا ، بل اكتفاء بمفهوم الكتابة بوصفها سابقة على اللغة المنطوقة ولاحقة بها ، أي أنها تتضمنها . انظر :
Jacques Derrida, *Grammatology*, trans. Chakravorty Spivak, Baltimore : Johns Hopkins UP, 1976, 238.

البَابُ الثانى

التمثيل المرئى والمكتوب

لصدام / حوار الثقافات محلياً وعالميًا

كشفت قراءة التمثيل التاريخى للأندلس عن أشكال عدة لتمثيل الهوية . تقوض التعريف الأحادى للهوية لتداخل الأنساب كاشفًا عن احتواء الأنا فى الآخر ، رغم التناحر بين ثقافتى الشرق والغرب الذى عمل على تأكيد الغيرية . قدمت أسطورة الأندلس إطارًا عامًا يمثل صدام الثقافات فى القرن السادس عشر ، وما ترتب عليه من خسارة للطرفين . بينما مثلت غرناطة موقع الحرب ، استعادت الإسكندرية دورها الثقافى القديم فى العصر الحديث ، وغدت موقعًا للأمن تتلاقح فيه ثقافات العالم مع الاستفادة بالآليات الفنية المترسبة فى تربتها ، وتكوينها الثقافى الذى تهيأ ليكون موقع للتلاحم . فإعادة قراءة التمثيل الثقافى للإسكندرية يتطلب التركيز على توالد رؤى جديدة تبحث فى كيفية تكوين هوية كونية تقدم بديلاً عن النزعة القومية المتشددة بتطلعاتها التنافسية التى أشعلت الحروب .

ومنذ نشأتها تمثلت الإسكندرية كامرأة ، وتشهد على ذلك الفسيفساء الباقية فى المتحف الرومانى بالإسكندرية ، حيث تمثلت فيها الإسكندرية كسيدة مرتدية قبعة بهيئة سفينة . تلازمت صورة المرأة وصورة المدينة عبر العصور وفى كافة الأمكنة ، مما يستجوب دراسة تلك الظاهرة بشيء من التفصيل ، حيث ظلت صورة المرأة تمثل موقعًا متناقضًا للمبدع أينما كان . لا يستوى اللقاء مع الآخر فى الإطار العام دون استواء العلاقة بين الرجل والمرأة ، الأنا والآخر فى خصوصيتها ، فالتصدى لأساطير الهوية يتطلب التصدى للوافد والموروث معًا . ولا ينجح تمثيل الهوية على المستوى العالمى دون الوعى بالتفاعلات البشرية فى المكان . ومن ثم أتبع فى هذا الباب منهج التأطير ، والتركيز ، والتفصيل لقراءة كيفية تمثيل الهوية فى تفاعلاتها مع تاريخ الأمكنة .

• أسطورة الفقد/الاستعادة
إعـــادة قراءة تمثيل الأندلس

لازمت الأندلس العقل والخيال الشرقى والغربى على حد سواء ، واختلط التاريخ بالأسطورة ، أسطورة الأمجاد التى ولت . والأمجاد فى الأسطورة يتغنى بها المعسكران اللذان ذاقا مرارة الهزيمة ونشوة النصر . وفى كتابة تاريخ الأندلس ، ركز المؤرخون على ثنائية النصر والهزيمة بوصفهما مرحلتين متباينتين ، توالتا فى أزمنة متلاحقة ، وهى رؤية تقرأ التاريخ قراءة خطية ، تدعم فكرة التقدم المقرونة بالغرب ، والتأخر الذى لحق الشرق . تترتب على هذه القراءة الكولونيالية ، للتاريخ ، ظهور كولونيالية معكوسة فى الشرق صنعت من تاريخ الأندلس أسطورة . ويقدم لنا طارق على [١] - الكاتب الباكستانى المولد ، المقيم فى إنجلترا - يقدم فى مرويته narrative **ظلال شجرة الرمان** [٢] *Shadows of the Pomegranate Tree* [٣] (١٩٩٢) قراءة جديدة لتاريخ الأندلس ، تتجلى لنا فيها الأسطورة بوصفها شفرة مزدوجة الدلالة . فمواقع النصر تنطوى على هزائم مستترة ، ولا يشرق الأمل فى النصر سوى بالهزيمة . فقراءة التاريخ هنا ، تبرز مجموعة من الثنائيات تجمع بين الدال ونقيضه ، مما يكشف عن مصير عالمى مشترك ، على الرغم من محاولة تطبيع خطاب الظافر والمهزوم .

---

(١) ولد طارق على فى لاهور بباكستان عام ١٩٤٣ . توجه إلى جامعة أوكسفورد عام ١٩٦٣ ، حيث درس الاقتصاد والعلوم السياسية والفلسفة فى كلية إكستر . عمل كمراسل صحفى ورئيس تحرير ، وكتب فى دوريات عدة ، منها على سبيل المثال: *Guardian, New Statesman,* New Left Review,. وهو حاليا يخرج برنامج « النافذة الخلفية » للقناة الرابعة فى التلفزيون البريطانى ، ومن أهم مؤلفاته :

1968 and After: Inside the Revolution. London: Blond & Briggs, 1978.

Can Pakistan Survive? The Death of a State. London: Verso, 1983.

Iranian Nights. London: Nick Hern Books, 1989.

Moscow Gold. London: Nick Hern Books, 1990.

Redemption. London: Verso, 1990.

(٢) فيما بعد ، سوف اكتفى بالكلمة الأولى من العنوان، يليها رقم الصفحة بعد التنصيص. والترجمة عن الإنجليزية لكافة النصوص الواردة فى البحث من اجتهادى .

(٣) *Shadows of the Pomegranate Tree.* London: Verso, 1993. حصلت الرواية على جائزة سانتياجو دى كومبوستيل ..

ويتجلى لنا المصير المشترك فى ظلال شجرة الرومان التى تتابع أحوال المجتمع الأندلسى عام ١٤٩٩م ، بعد احتلال غرناطة . ويسلط المؤلف الضوء على وقائع حياة أسرة عمر ، أحد أحفاد فريد الهديل مؤسس القرية التى تحمل اسمه . وأسرة آل هديل تمتزج دمائها بكافة الأعراق والديانات والطبقات التى تعيش فى الأندلس . فابن فريد ، جد عمر ، تزوج من خادمة مسيحية ، اعتنق ابنه منها المسيحية فيما بعد . كما عاشر ابن فريد يهودية وخلف منها ابن حسد الذى يعمل بستانى لدى أسرة عمر ، وخيمينيث الذى شغل مركز رئيس الأساقفة ، بعد انضمامه للجيوش الأسبانية المنتصرة . كما ينتسب إلى ابن فريد ، ابن زيدون – معلم العائلة – التى كانت أمه تعمل خادمة لدى آل هديل . والشتات الذى لحق الأسر العربية جاء نتيجة ضعفها أمام القوى التنافسية المتصاعدة فى أسبانيا آنذاك ، والتى استولت على مقاليد الحكم فى الأندلس . وأسرة عمر بن فريد تمثل إحدى الأسر العربية الصامدة التى قاومت الاجتياح بكافة السبل ، فالأب عمر يحاول فتح باب الحوار مع المعتدلين الأسبان ، بينما يختار زهير ، الابن ، طريق الجهاد المسلح ، بينما تختار هند ابنته الرحيل إلى تونس لمرافقة الزوج الذى اختارته ، فى رحلة بحثه عن تراث الأجداد لإعادة قراءته . وإن كانت كافة سبل المقاومة الأخرى قد فشلت ، تنجح هند فى وضع أسس لحياة جديدة تنبنى على حرية الاختيار لتنجز ما فشلت فيه عمتها سالفا ، حينما أخفقت فى علاقتها مع حبيبها . ويجسد هذا الفشل انهيار العلاقات فى المجتمع العربى ، وأحد أسباب انهياره أمام القوى التنافسية التى أطاحت بشجرة الرمان للقضاء على الآخر ، وهى تجهل أنها بهذا الفعل تصيب الذات التى تفتقر التعريف دون أخرويتها .

وفى بحثى هذا ، أود إبراز الإستراتيجية التى استخدمها طارق على فى روايته لتفكيك أسطورة الأندلس المفقود بالنسبة للشرق ، وأسطورة أمجاد الاستعادة بالنسبة للغرب . والإستراتيجية المستخدمة لتفكيك الأسطورة تنتهج بلاغة الأحياء بالإيحاء – أى إحياء الأسطورة فى ثنائيتها بالإيحاء بها مستخدما آليات التأطير ، والتركيز ، والتفصيل [١] . وتنجح هذه الآليات فى دراسة المصير الإسلامى والمسيحى فى فضاء

---

(١) استلهمت هذا المنهج من دراسة للناقد الإنجليزى Stephen Bann. "The Sense of the Past: Image, Text & Object in the Formation of Historical Consciousness in Ninteenth Century Britain." *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veser. New York: Routledge, 1989, 102-115. وهى دراسة للوحات فنية تتناول موضوعات تاريخية ، وعلى الرغم من اختلاف =

مشترك ، إطار عام تتنازع فيه الثقافتان وتلتقيان . وفى داخل هذا الإطار العام يتناوب تحريك كوة الرؤية بين المعسكرين : الإسلامى والمسيحى ، لتبين مدى تواشج علاقات النصر والهزيمة فى مواجهاتهما . وتتجلى هذه الصور المركبة عبر سرد الوقائع الحياتية اليومية بتفاصيلها البصرية والسمعية والحسية لتشمل حواس اللمس والشم والمذاق ، وبتتبع تلك المشاهد ، يمارس المتلقى عملية التفكيك والتركيب ، ويساعده هذا الأداء على تعيين تفاعلات الذوات الفاعلة مع محيطها البيئى وموروثها الثقافى : الكتابى والشفاهى ، الرسمى والمهمش . وبتلمس تفاعلات الأنا والآخر ، تتراءى للمتلقى التشكلات المتجددة للهوية ، وتغدو قراءة المروية التاريخية ، بمثابة تحليل ثقافى للمعايير القيمية السائدة ، وهى رهن للأساطير الموروثة .

شجرة الرمان / الأسطورة

تتحول « شجرة الرمان » إلى مجاز مرسل يكنى عن خصوبة الأسطورة التى تطرح ظلالها تشكيلات يفسرها المتلقى وفقا لتوجهاته . ويرجع تشبيه الأندلس بشجرة الرمان اليانعة إلى أحد الحكام العرب . ففى لحظة وصوله إليها عام ٧٣٤ بهر بجمالها ووفرتها على الرغم من اجتياح البربر لها [١] . واحتفظ المسلمون بتلك الصورة الرومانسية أجيالا ، وتصعدت فى القرن العشرين حينما أدرجت مفاهيم الحداثة كل ما هو ليس أوروبى تحت ما أسمته بالثقافات البدائية أو المتخلفة ، التى تسبغ عليها طابع الدونية ، مما أدى إلى رد فعل معكوس فى البلدان التى تنتمى إليها تلك الثقافات ، كما أثار الرغبة فى البحث عن أمجاد التاريخ للتعويض عن الصورة الممسوخة للهوية التى فرضها الآخر - ففى الفقدان والاستعادة محاولة لإعادة صياغة التاريخ بأسلوب خاص .

والحنين لإحياء الأساطير ، نزعة توظفها الحركات التقدمية والماضوية ، كما تستخدمها الحركات الطائفية الإسلامية والمسيحية على حد سواء ، ففى الغرب ، عبّرت تلك الحركات الطائفية المسيحية عن رغبتها فى استعادة أوروبا المسيحية . ويتجلى ذلك فى خطبة بابا الفاتيكان ، البابا يوحنا بولس الثانى ، والتى ألقاها فى سانتياجو دى كومبوستيلا عام ١٩٨٢ . كما أنه أعادها مرة أخرى فى مدينة براج عام ١٩٩٥ ، ودعا

= السياق ، والتطبيق ، فقد طورت آليته بما يتناسب ومنهجى فى البحث .

(١) Richard Fletcher. *Moorish Spain.* Berkeley: California UP, 1992, 171.

فيها إلى استعادة ولاء الكنائس الأوروبية للكنيسة الكاثوليكية بالفاتيكان . وقد لمس البعض فى ذلك الخطاب نزعة دوجمائية ترفض التعددية ، وترميها بالمادية والبعد عن الروحانية (١) .

شجرة الرمان ، إذن ، تكنى فى ظلال عن الأندلس بوصفها مكان وزمان التقاء بين ثقافتين ، اختلفت ظلال أوراقها مع اختلاف الفصول ، ومدارات الشمس . فإن ظلت شجرة الرمان/الأسطورة ماثلة دائما أبدا ، فالظلال التى تتركها فى تشكل دائم .

قراءة الأسطورة

تنتمى الأساطير للموروث الثقافى ، ومن ثم فهى تثير نفس إشكالياته ، فقد تكون قراءة التراث إحدى الوسائط المؤدية للحقيقة ، أو إحدى المعوقات التى تحول دونها . فالأسطورة تحمل بعضا من ذاكرة الأمة ، ولكن تأويلها يرجع إلى الجماعة الاجتماعية التى تتولى ذلك . ويمكننا استبيان كيفية تعرف الجماعات الاجتماعية على موضعها الثقافى فى الوقت الراهن ، بكيفية اســـــتيعابها للماضى . وكما يذهــب فنترس فى كتابه الذاكرة الاجتماعية ، « يغدو أى تحليل للهوية الاجتماعية ، وكيفية الوعى بها ، بمثابة تحليل لكيفية إدراك الماضى » (٢) . فالأمم والجماعات لا تتذكر بشكل تلقائى ، ولكن يساعدها على ذلك الخطاب السياسى السائد الذى يعتمد على أساطير الماضى وذكرياته لدعم مصداقيته فى الحاضر . فالاحتفاء بالأساطير يأتى كأداة لتدعيم الهوية السياسية .

فالوعى بأهمية التراث صار ضرورة . فالمسرودات التاريخية غالبا ما تتحدد بما يتناقل وليس بما قد تأسس عن وعى ، والوعى بالتراث يتطلب تأويل التاريخ . فما تم تناقله تاريخيا بلا مساءلة ، غدا الآن يحمل فى طياته إمكانات هائلة للاكتشاف ، مما يتطلب تغريب التراث للتعرف عليه . هذا التغريب ليس المقصود به استبعاد التراث أو الاستغناء عنه ، التغريب يعنى هنا رفض منظومة الإتباع ، والرؤية المتصلبة التى

---

(١) Hans Kung. "Why We Need a Global Ethic." *The Postmodern Reader. Ed.* Charles Jenchs. London: Academy Editions, 1992, 409-415.

(٢) James Fentress & Chris Wickham. *Social Memory.* Oxford: Blackwell, 1992, 146.

توقع فى شراك الأسطورة . والتغريب ليس فيه إقصاء للتراث بل يؤكد ضرورة قراءته قراءة نقدية . فالقراءة التاريخية والنقد منهجان متلازمان .

ربما أدت ممارسة المؤرخين والرواة فى نقل أساطير التراث بمعاييرها القيمية التقليدية ما كان من شأنه عرقلة التطور المعرفى . ومع ذلك ، قد تبين لنا تلك المسرودات النمطية الجمعية كيفية تنسيق الواقع الاجتماعى لدى الشعوب . والفيلسوف الإيطالى فيكو [١] هو أول من خرج عن معاصريه فى عصر التنوير ، التابعين للمنهج الديكارتى ، ونبه إلى ضرورة الأخذ بالتراث بوصفه أداة معرفية . فالحقيقة التاريخية بالنسبة لفيكو لا تنفصل عن صياغتها الروائية كما يصعب التمييز بين الوقائع الفعلية ومرويات المؤرخين أو العامة لها . فمصداقية ذلك الموروث تعتمد على كيفية نقلها للمفاهيم الجمعية ، فلم يفرق فيكو بين التأريخ الوثائقى والمرويات الشعبية ، ويتفق معه فى ذلك الباحثين فى المجالات الإنسانية لاحقا ممن تنبهوا لأهمية دراسة الملامح اللاعقلانية فى الثقافة ، حيث تبرز طبقات الوعى الدفينة . فقد تنبه نيتشه وفرويد ، وجادامر ، وفوكو - على سبيل المثال لا الحصر - إلى الأفق الاجتماعى المؤسس للحقيقة .

والمروية التاريخية لا تعمل على تمثيل الماضى فحسب . ففى زمن تبين فيه علماء النفس افتقاد النفس البشرية للوقائع التى تمت فى الماضى ، يستحيل علينا التصديق بأن المروى علينا فى الحاضر هو ما وقع بالفعل فى الماضى ، فلا ينقسم اللاوعى إلى زمن ماض وحاضر فأحداث الماضى تدر تأثيرا واقعيا فى الحاضر [٢] . فالراوى التاريخى يجمع الحدث من سلسلة متفرقة من الوقائع لينتج المعنى المنشود . فالمروية التاريخية ، فى استخلاصها من الوقائع التاريخية شكل ذو مضمون ، تدر نتائج معرفية .

أسطورة الأندلس ، شفرة مزدوجة الدلالة :

تنبه طارق على - بوصفه كاتب ينتمى بالمولد إلى دول الأطراف ومقيم حاليا فى

---

(١) Giambattista Vico. *The New Science*. (1744). Trans. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Fisch. New York: Cornell UP, 1948

(٢) Victor Burgin. "Paranoiac Space". *Visualizing Theory*. Ed. Lucien Taylor. New York: Routledge, 1994, 331.

دولة من دول المركز - تنبه إلى ازدواجية المعنى التى تلقى به ظلال شجرة الرمان . فأسطورة الأندلس تنطوى على ثنائية الفقد/الاستعادة ، فهى تجمع الدال ونقيضه . فالشرقيون يرثونها والغربيون يبتهلون لاستعادتها . وإن كانت رواية ظلال شجرة الرمان تدور أحداثها فى القرن الخامس عشر ، فهى تثير كثير من التداعيات فى الحاضر ، فيما يتعلق بالمواجهة الحالية بين المسيحية والإسلام ، تلك المواجهة التى تشتعل كلما سارت مجريات الأحداث نحو منعطف تاريخى .

وبالعودة إلى تلك المواجهة الأزلية ، لا يتوق المؤلف إلى تعريف الهوية الإسلامية فى مواجهة الآخر المسيحى ، أو الكشف عن أسباب الحروب والوصول إلى نتائجها . فالمروية لا تبحث عن أصول ولا تتوق للوصول إلى تعريف محدد يعمل على توضيح التباين بين هوية الأنا والآخر . ففى زمن السلم ، يصعب التفريق بين المسلمين والمسيحيين واليهود ، فهم يتعايشون معا ، ويتزاوجون ، ولا تنشط أسئلة الهوية إلا فى أوقات الصراع السياسى الذى يعمل على محو الآخر وفرض مركزية الأنا .

ومن ثم ، فقد أزيحت بؤرة الصراع من المجال الطائفى لتبرز مراكز القوى الأخرى التى تحركه . فالنقد التاريخى هنا لا يستهدف مؤسسة طائفية أو عرقية أو طبقية بعينها ، بل يستهدف تعرية آليات السلطة . فهى آلية تخترق كافة أنشطة الحياة وعلى الرغم من ادعائها الامتثال بتعاليم جمعية سامية ، فهى تعمل على تصنيف الفرد وربطه بهوية أحادية مطلقة ، وتفرض عليه التسليم بها والامتثال لعرفها . فهى سلطة تعمل على إخضاع الفرد حتى يغدو ذات تابعة لا ذات فاعلة .

وإعادة قراءة الأسطورة تفى بحاجة ماسة فى عصر تقدم به العلم ونمت فيه التكنولوجيا . فإعادة القراءة فيها تجديد للوعى وتوضيح كيفية اقتران الواقع الراهن بالتراث . فلا ينفرد التقدم العلمى برسم معالم العالم المعاصر ، بل تتدخل الروابط الإنسانية أيضا . فالاكتشافات العلمية قد تكون قد أزاحت النقاب عن عالم الطبيعة ، ولكنها لم تتوصل بعد لاكتشاف مغزى نشوء السلطة فى المجتمع . فقد أدى التطور العلمى بدوره إلى إقامة سلطة جديدة ، سلطة العلم والمعرفة ، التى حطمت السلطات السياسية السالفة ، ولكنها تفتقد نسق أخلاقى متفق عليه يوجه التقدم العلمى . ومن ثم ، يفتقد التقدم العلمى إمكانية تحقيق الوحدة الجماعية التى أتاحها التراث عبر التاريخ .

وقد بين لنا ميشيل فوكو فى دراساته كيفية تحول المعرفة إلى سلطة ، بل اقتران العلوم الطبيعية الحديثة بالسلطة الأبوية التى سادت البلدان الأوروبية منذ انتشار المسيحية [١] . كما ظلت الحداثة الغربية ترجع سبب التفوق الأوروبى إلى العقيدة المسيحية والتراث الإغريقى . فوفقا لسمير أمين تمثل الثقافة المركزية جزءًا من البنية الثقافية الأوروبية منذ عصر النهضة إلى عصرنا الراهن [٢] . بل أن الفكر الماركسى قد دعم هذه المقولة ، حيث أرجع أنجلز التقدم الأوروبى إلى ارتباط التقدم الاقتصادى بالحركات الطائفية المسيحية [٣] .

تلك هى البنية السلطوية التى أفرزت المركزية الأوروبية . أما البنية السلطوية فى المجتمعات الإسلامية فقد تناولها طارق على فى إطار تحليلى ورد فى كتاباته السياسية ، التى تناولت الساحة العربية والإسلامية ، مثلما تضمنتها أعماله الإبداعية . ففى ظلال ، يستحضر طارق على قراءاته للتراث الفلسفى العربى ليبين كيفية تأسيس البنية السلطوية فى المجتمعات الإسلامية . ويتحقق ذلك فى ظلال عبر محاورات ابن زيدون ، الذى انتهل المعرفة عن الفلاسفة المسلمين ، ويشير مرارا إلى ابن خلدون وأبى العلاء المعرى ، فالسلطة فى هذه المجتمعات تأتى بالعنف واستباحة كل ما يتأتى عنه . وهذا الخطاب ينفرد به البدو فهم يستحلون : « انتهاب ما فى أيدى الناس لأن رزقهم فى ظلال رماحهم » [٤] . والنظام الذى يتكرر فى هذه المجتمعات هو إغارة البدو على الحضر بدعوى التصحيح الدينى ، ولا يسفر عن ذلك سوى نهب الأموال وتراكم الثروات التى تفضى إلى الفساد والخمول . ويؤكد ابن خلدون أن قوة « العصبية » ، أى التضامن القبلى التى يحركها العامل الدينى تدفع بتلك الغارات ، وبيّن كيف تنهار تلك الدويلات فى خلال مائة وعشرون عاما لأسباب نذكر بعضها :

واعلم أن أول ما يقع من آثار الهرم فى الدولة انقسامها . وذلك أن الملك عندما

---

(١) Michel Foucault. "The Subject and Power". *Critical Inquiry*. 8 4(Summer) 1982, 783.

(٢) سمير أمين ، بعض قضايا المستقبل ، بيروت : دار الفرابى ١٩٩٠، ١٥٨ .

(٣) راجع : Nicholas Hopkins, "Engels and Ibn Khaldun", *Alif*, 10 (1990)9-18.

(٤) عبد الرحمن ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، طبعة ثالثة، ١٩٦٧، ٢٦٣ .

يستفحل ويبلغ من أحوال الترف والنعيم إلى غايتها ، ويستبد صاحب الدولة بالمجد وينفرد به ، يأنف حينئذ عن المشاركة ، ويصير إلى قطع أسبابها ما استطاع ، بإهلاك من استراب به من ذوى قرابته المرشحين لمنصبه . ولا يزل أمره يعظم بتراجع نطاق الدولة ، حتى يقاسم الدولة ، أو يكاد ، (المقدمة ، ٥١٧) .

كما يصرح طارق على فى كتاباته السياسية بأن « لم يشهد العالم الإسلامى أية ثروات برجوازية ، واستمر الأمر على هذا الحال إلى عصرنا الراهن . فالانتفاضات القومية محدودة الأهداف ولم تشهد أية ثروات تصحيح بالمعنى الشامل » . وقد أفضى ذلك إلى قيام بنية اجتماعية تحكمها ديكتاتوريات عسكرية ، وجماهير مغتصبة الحقوق ، وسيادة تقاليد القرية [(١)] .

فالسلطة الرعوية فى الغرب بدأت مع الكنيسة المسيحية وتبدلت أشكالها وتكيفت مع الثروات البرجوازية التى أفضت إلى قيام المجتمع المدنى [(٢)] . أما المؤسسة الرعوية فى المجتمعات الإسلامية فلم تبحث عن شكل جديد للقيادة فى الأزمنة التى تولدت عنها أنساق جديدة من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، [(٣)] لأن المهمشين سعوا إلى قلب الأوضاع بدلا من تغييرها . وخلاصة القول فالنزاع بين المسيحية والإسلام يكشف لنا عن تغاير أنساق السلطة . وفى عصر استوعبنا فيه فوكو ، يجدر بنا :

بدلا من البحث عن الشكل الوحيد والنقطة المركزية اللذين قد تنحدر منهما كل أشكال السلطة عن طريق الاستتباع ، أو النمو ، يجب أولا أن ندع هذه الأشكال تعبر عن قيمتها فى تعدديتها واختلافها وتميزها ومعكوسيتها . أى دراستها أذن كموازين قوى تتقاطع ويميل كل منها إلى الآخر وتتلاقى أو بالعكس تتعارض وتنزع إلى الالتغاء [(٤)] .

---

(١) *Can Pakistan Survive*? 185,163.

(٢) ينبغى الإشارة هنا إلى دراسة عن علاقة فكرية بين المفكر الماركسى انجلز وابن خلدون ، طرحها :

Nicholas Hopkins. "Engels and Ibn Khaldun". *Alif* 10 (1990) 9-18.

(٣) سمير أمين ، ١٥٥ .

(٤) دروس ميشيل فوكو (١٩٧٠ - ١٩٨٢) ، ترجمة محمد ميلاد ، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ١٩٩٤ ، ٤٧ .

فالغرض من المروية ليس التمثيل التاريخى ، ولكنها إعادة لقراءة الأسطورة التى خلقها الخطاب السلطوى . والبعد عن التمثيل التاريخى يعفى المؤلف من الالتزام بدعاوى تسجيل الوقائع الفعلية . فهو يمزج بين الخيال والواقع ، وهذا المزج يأتى كفعل معارض لمزاعم الحقائق التاريخية المطلقة . فغاية السرد ليست استحضار الماضى بل استبيان كيفية أدائه فى الحاضر . فالتفاصيل الحياتية ليست بمثابة منظومة مرجعية تتألف من صور وكلمات تجسد تاريخ الأندلس بوصفه زمن آخر ، بل تساعدنا التفاصيل على إحياء عالم متكامل لا يبتعد عن حياتنا اليومية ، والآليات المستخدمة لإحياء الماضى تجسد طبقات من الوعى ، فهى تتكشف فى إطار عام بالتركيز على مشاهد خاصة ، وتتجسد هذه المشاهد عبر التفاصيل الحياتية اليومية . والتحرك بين هذه المستويات المتداخلة ، يعمل على إحياء الماضى بإدراك طبقاته كافة . فالغرض ليس إحياء الماضى بالتمثيل التاريخى ، بل بالمشاركة فى تخييله ، ذهنيا وحسيا لمعايشته فى الحاضر . يترتب على ذلك تجاوز الشكل التصورى المجرد الذى يفضى إلى قيام الأسطورة ، ليمارس القارئ صناعة التاريخ .

وشجرة الرمان تعمل بوصفها مجاز مرسل يكنى عن الفردوس المفقود/المستعاد . والشجرة المورقة ينبئ حضورها عن غياب ، فهى تتضمن معكوسيتها فى دلالتها ، وتتجلى لنا ظلال المعنى فى أثناء تناوب المشاهد بين لقطات الفردوس ولقطات الجحيم ، بما تنطوى عليه من ازدواجية دلالية بحيث يشتمل المشهد الظاهرى على نقيضه . والانتقال التبادلى بين الإطار الخارجى والمشاهد الداخلية يفضى إلى تولد ظلال المعنى عبر التفاصيل الحياتية ، فنعاود مراجعة الإطار العام بتلمس فسيفساء التفاصيل اليومية . فقراءة التاريخ تغدو دعوة للمشاركة فى اللعبة ، وفضاء اللعبة يتشكل وفقا لقدرة القارئ على تحريك أجزائها . ولعبة الشطرنج التى يمارسها الجميع فى الرواية تكنى عن ممارسة إنتاج التاريخ بقراءته .

والتنقل التبادلى بين الإطار التصورى والمشهد الخاص والتفاصيل العابرة ، يتطلب الاستعانة بالذاكرة الشعبية إلى جانب مخزون الذاكرة الوثائقية ، أى الاستعانة بالثقافة الشفاهية مثلما المكتوبة ، بوصفهما تجربتين لا يتكامل التراث الثقافى بانتقاء إحداهما دون الأخرى . فالشفاهى والكتابى ، والشعبى والرسمى يمثلان استمرارية فى النسق

التاريخى يستحيل تجاوزه . فالإلغاء ينطوى على تمييز ، والتمييز يعمل على تغييب النقيض ، وافتقاد النقيض يدعو إلى خلق أسطورة أحادية الرؤية بدلا من الوعى بالتاريخ وإنتاج دلالاته فى تعدديتها ومعكوسيتها . فنحن لسنا بصدد رواية تحتوى على منظور ثلاثى الأبعاد ، تتحرك فيه العين تباعا ، من مستوى إلى آخر ، بل البعد الواحد يحتوى على رؤى ثلاثية فى تفاعلها البينى .

والتفاعل المزجى للمستويات الثلاثة يتجلى فى المشهد الافتتاحى ، مشهد حرق المخطوطات العربية فى باب الرملة ، بعد ثمان سنوات من سقوط غرناطة . فمشهد الحريق يجسد الإطار التصورى للقمع الثقافى من قبل السلطة المضادة ، التى ترى فى المحو وسيلة للبقاء . فالإطار العام يجسد أسطورة الفقد/الاستعادة حيث يظهر فى المشهد النقيضين : القامع والمقموع . ولكن بقراءة التفاصيل المسرودة يتبين القارئ ازدواجية الدلالة ، فما ينطوى عليه المشهد غير ظاهره . فالجزع والاندهاش قد أصاب المعسكرين : فالتفاصيل ، بدء بالمسلمين المندهشين ، وانتهاءًا بالعسكر المسيحيين المتعاطفين معهم ، واللذين أنقذوا بعض من الكتب فى الخفاء - تلك التفاصيل تنطوى على ازدواجية الدلالة . فقد أفاق المسلمون بفعل ما ارتكبه المسيحيون من عنف ضدهم . أفاق المسلمون على الفردوس المفقود ، الفردوس الذى أخفى فى طياته جحيم من الرخاء يشل القدرة على التفكير ، ومن ثم الوعى . فبينما يأتى الأسبان بجحيم أطفأ ثمان قرون من الحضارة ، ربما جاء ذلك ليشعل جذوة الإرادة فى أمة اعتادت الاستسلام والتسليم . فالتفاصيل بدورها تنطوى على مراوغة دلالية تومئ إلى الثنائية الكامنة فى « شجرة الرمان » ، التى تقوم بدور أدائى وكنائى فى آن ،

ولكن يجدر بنا تنسيق الدراسة وفقا لمنهج التأطير والتركيز والتفصيل ، لاستيعاب الدور الأدائى الذى تنطوى عليه قراءة التمثيل التاريخى .

التاطير

يبدو ظاهريا أن الإطار العام ينطوى على معسكرين متضادين : المسيحى والإسلامى ، بوصفهما قوتين متنازعتين تفتقد إحداهما السلطة ، وتستعيدها الأخرى . ولكن يتبين القارئ أنه ليس بصدد ثنائيات متعارضة ، بل جماعتين تعرضتا للمواجهة إزاء موقف تاريخى يحتم اتخاذ قرارات حرجة . (ظلال ، ١٥) . فالجماعتان لا تمثل كل منهما كتلة متجانسة ، بل هناك تعدد واختلافات فى كل كتلة ، فالكتلة الواحدة تنطوى

على معكوسيتها . ومن ثم ، فالمعسكر المسيحى والإسلامى يمثلان موازين قوى تتقاطع وتتلاقى ، وقد تنزع كل منها إلى الالتغاء .

وإن كانت المواجهة بين المسيحية والإسلام تبدو وكأنها تشكل الإطار العام للنزاع القائم ، يتبين للقارئ تباعا ، إن هذا الإنقسام الطائفى مصاحب لأسطورتى الفقد والاستعادة . فالفضاء الذى يشغل إطار المروية لا ينقسم إلى معسكرين متضادين ، بل تسكنه جماعات تتجانس وتتغاير فى إطار الطائفة الواحدة . فهناك جماعات متنوعة من الحضر والبدو ، المهمشين وأهل السلطة ، ذوى الثقافة المكتوبة وذوى الثقافة الشفاهية ، الملوك القامعين والعامة المقموعة . وتظل تلك الجماعات فى تفاعل من شأنه إعادة تنسيق الإطار العام وفقا للتأويل الجارى أثناء القراءة . فجماعة بنى هديل لا تنفصل عن الجماعة المسيحية المغيرة ، حيث ترتبط مع كثير من أفرادها بصلات قرابة وصداقة وعمل . ومثلما يتابعها القارئ فى حياتها اليومية ، وعلاقاتها الحميمة ، يتابعها أيضا فى المدار الأكثر اتساعا ، أى فى علاقاتها بالمجتمع الأندلسى بكافة طوائفه وأجناسه . وكانت أسرة بنى هديل قد أسست القرية التى تقيم بها ، وتعد نموذجا للمؤسسة الرعوية . ولكن تختلف أسرة عمر بن هديل عن باقى أفراد الأسرة ، لأن عمر ، رب الأسرة ، لا يمارس سلطة السيادة بالقمع ، بل بموجب الفضائل التقليدية ، المتمسكة بالحكمة والعدل والكرم واحترام القوانين الإلهية والعادات الإنسانية ، فهو محب لأسرته وجماعته ، يمنح حقوق الابن الأصغر مثلما الأكبر ، ويخول لابنتيه حق اختيار شريك الحياة ، بل يقبل تزويج ابنته هند لحبيبها الذى لا يتناسب معها فى المكانة الاجتماعية . وهو كريم الأخلاق يفسح مكانا للجميع فى بيته ، مثلما فى قلبه ، وفى لحظة الفجيعة استضاف القرية للاختباء فى داره عند نزوح جيوش الأسبان . كما يحترم الأديان ويستقبل فى داره كافة الطوائف إما لصلة القرابة أو العمل ، ولا تختلف عنه زوجته فى ذلك ، حتى أن تفتحها يجلب لها انتقاد المتزمتين من أمثال الآمة التى تعمل لديهم . فهى تراها تفرط فى تدليل ابنتيها ، وتفرط فى إكرام الفلاحين العاملين فى القرية ، كما تفرط فى التساهل مع الخدم ، وتتغاضى عن زلاتهم ، ولا تبالى لممارستهم للطقوس الدينية .

وتعترض آمة على هذا المسلك وتفصح عن اعتراضها للسيد ، فهى ترجع محنة الإسلام فى الأندلس لمثل تلك الهفوات ، (ظلال ، ١٦) .

فالموقف هنا يطرح بديل لمفهوم الراعى بخطابه السلطوى ، حيث يتعامل عمر مع جماعته فى قرية بنى هديل بمفهوم العشيرة (ما قبل الحضارات) ، التى تسودها الروح الجماعية ، [1] لا مفهوم القبلية العصبوية الساعية للهيمنة . فأسرته لا تتبع البنية المؤسسية ، وأسلوب حياته يتخذ موقفا معارضا إزاء السلطة الرعوية التى تسيدت الأندلس ، والسلطة الرعوية التى ارتدت إليها السلطة الأسبانية . وتطرح ممارساته بديلا للنظام الأسرى السائد ، يجوز تشبيهه بعهد ما قبل السقوط (أى الخروج من الجنة) ، عهد ما قبل المدنية ، أو ما قبل مرحلة المرآة ، المرحلة التى يتوق إليها البشر حيث يشكل الكل والجزءا كيان متكامل ، دون سبغ نظامه الأسرى البديل بملامح الطوباوية . فأسرة عمر تجمع بين النظام العشائرى الذى تتفق فيه مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة . فتتجلى فى معاملات عمر الأسرية والجماعية روح التضامن المفتقدة فى المؤسسة الرعوية السائدة آنذاك . وتتمثل فيها الأسرة الخلية التى لا تتناقض والجماعة العشائرية ، وربما تشكل رؤية مستقبلية لكيفية التعاون بين الأسرة النواة والجماعة ، فهى تحافظ على استمرارية الأسرة كنسق اجتماعى متقدم على الجماعة العشائرية دون أن يتنافى معها .

واحتضار هذه الأسرة فى أثناء الغزو الأسبانى ، لا يعلن عن نهاية ، بل عن بدء مفقود ، بدء يعلن عن حضوره فى غيابه ، فى افتقاده . فالافتقاد هنا هو الحضور الفاعل الذى يمد القارئ ويستمد منه فاعلية الأداء ، مما يقيم مفهوم جديد للقوة ، لا تتمركز فى سلطة واحدة ، سلطة الأسطورة بوصفها نص متكامل ، بل تتولد عن التفاعل المشترك بين القارئ والتمثيل الثقافى الذى تمتزج فيه الرؤى ، مما يتطلب منه المشاركة فى تفسيره . وبتفكيك القوة الأحادية للمركز ، قوة الأسطورة ، تغدو قراءة التاريخ قراءة أدائية ، تتعدد بها مستويات الرؤية ، وتتولد عنها الأطر ، ويتحول القراء بموجبها إلى ذوات فاعلة لا أتباع خاضعة . والحضور الفاعل يتأتى عن قراءة التاريخ الغائب .

---

(١) يأتى استخدم مصطلح « العشيرة » هنا وفقا للسياق الماركسى خاصة عند أنجلز فى كتابه: *The Origin of the Family, Private Property and the State*. Moscow: Progress Publishers, 1948, 1968. وما زال الماركسيون يستخدمون المصطلح ، على سبيل المثال راجع : Aijaz Ahmad. *In Theory*. London: Verso, 1994.

التفاصيل التى تفتقدها المواثيق الرسمية للتاريخ الرسمى الذى دونه المؤرخون ، ليحفلوا بأمجاد الحروب وانتصارات الحكام ، انتصارات أسفرت عن ضياع فاعلية اللامركز ، والوقوع تحت هيمنة المركز .

وتتناقض هذه السلطة اللامركزية التى تتجلى فى أسرة عمر والسلطة الرعوية التى يتمثلها حكام الأندلس المسلمون ، وتتماثل مع السلطة اللامركزية التى تخللت الكنيسة فى أول عهدها ، حينما بدأت الانتشار من القاع بين جموع العامة . وفى حديثه إلى عمر ، يقول له ميجيل ، عمه :

أفلح المسيحيون فى اختراق مسام الدولة الرومانية ، فقد اضطروا للعمل فى الظل ، وحينما كتب لهم النصر ، كانوا قد حققوا تضامن جماعى هائل ، ألف بين شعوبهم ، أما فى حالتنا . فقد استخدمنا السلاح فى فتح الأمم الأخرى . وعلى الرغم من مكوثنا فى الأندلس سبعمائة سنة ، عجزنا عن تحقيق شئ يذكر . فعلينا ألا نلقى باللوم كله على المسيحيين ، يا عمر ، فنحن مشاركون فى الخطأ ، وهو نابع عن تكويننا ، (ظلال ، ٢٠) .

وهزيمة عائلة بنو هديل انتهت على أيدى الأسبان ، ولكنها لم تبدأ بهم ، ففى هزيمتهم تتجلى الأزمة التى تعرض لها النظام الرعوى الذى أضاف إلى خطابه السلطوى النزعة الطائفية بمفاهيمها النخبوية كإستراتيجية جديدة للقمع . والنموذج البديل الذى طرحه عمر وأسرته ، والذى يتيح حرية التعبير لا يلقى ترحيبا من المتشددين من أمثال آمة ، التى تخول لها حرية التعبير المتاحة لها من قبل السيد ، الحق فى قمع الآخرين . وهى من ثم ، تمثل السلطة الرعوية فى معكوسيتها – أى سلطة المقموعين ، ففى وجود خطاب سلطوى سائد ، لا يتاح للجماعة استقبال الحرية وأدائها ، حيث يكبح الخطاب السلطوى الوعى النقدى والأداء النقضى . وفى حالة آمة ، فهى تمارس الخطاب السلطوى السائد ، وكأنها تدعمه ، ومن ثم ، توقع القمع على نفسها .

تلك السلطة الرعوية ، كان عليها مواجهة إدراك جديد للتاريخ ، جلبته أسس معرفية جديدة . فالتطور التاريخى كان قد استعاض عن السلطة الرعوية بنظام الدولة . وقد حسم الصراع بضعف السلطة الرعوية ، بسلبياتها القبلية والطائفية المتصارعة ، مثلما يتجلى فى ظلال فى صراع الملوك العرب واستدعاء البربر من المغرب العربى للتقاتل فيما بينهم ، عاجزين عن التآلف بما يعضد من مكانتهم بين ذويهم – أولا – ثم بين

الأمم الأخرى . فالصراع على البقاء يتطلب قيام دولة بما يتضمنه ذلك من ديناميكية القوى الجمعية . هذا ما أدركه المجتمع الأوروبى فى عصر النهضة . وتحقق ذلك حينما ابتعد الأوروبيون عن فكرة الحاكم العادل وفضيلة بطل ماكيافيللى ،[1] وتوجهوا نحو المصلحة العليا من المعرفة السياسية والتكنولوجيا السياسية ، مما ترتب عليه بروز تكنولوجيا عسكرية ، تعمل على تأمين وتطوير قوى الدولة ، ولكنها أدت فى النهاية إلى نكوصها حيث عكست هدف الدولة الرئيسى ، فبدلا من تحرير الجماعة ، عملت على تسخيرها .

فالمسيحية التى بدأت من البنية التحتية فى مقابر روما ، وظفت لتشكيل نظم من التحالفات أقامت بموجبها تنظيم عسكرى يعمل على تدعيم الدولة لا بوصفها جماعة من البشر ، بل قطيع من الكائنات الحية . فالدولة انتكست إلى علاقات خضوع ، فلم تنتج ذوات فاعلة بل أتباعا . وعليه ، ارتدت الدولة الأسبانية إلى السلطة الرعوية ، حيث « أراد خيمينيث أن يكون هناك قطيع واحد خلف راع واحد لمجابهة الأعاصير التى تهب من العالم الجديد » . (ظلال ، ٦٥) . ولم يكترث خيمنيث إلى ضرورة وجود المسلمين واليهود فى المجتمع الأسبانى ، حتى حينما نبهه السيد مندوثا إلى ذلك قائلا : « فى تواجد الطوائف الأخرى فى الأندلس ما دفع المسيحيون للتآلف » . (ظلال ، ٦٥) . ورفض خيمينث الأخذ بمبدأ الحوار الذى أتاحته المؤسسة الأسبانية ، كما جاء فى ظلال . وكان أحد رؤساء الأساقفة ، ويدعى تالافيرا ، قد تعلم العربية ، وترجم الإنجيل إليها ، وتمكن من اكتساب بعض المسلمين إلى صفه . (ظلال ، ٢٠٢) . ولكن خيمينيث لم يقنع بالعدد القليل الذى أعتنق المسيحية ، ورفض الحوار على الإطلاق ، خاصة بعد أحدى المناظرات الفقهية ، التى تصدى فيها أحد القضاة المسلمين لأطروحة عذرية السيدة العذراء ، مما أقنع خيمينيث بضرورة إبادة الثقافة الأخرى . لم يدر خيمينيث أنه بحرق متن الثقافة الأندلسية قد « وضع الفأس فى الشجرة التى استظل بها الجميع . مما أفضى إلى تدمير مستقبل شبه الجزيرة » ، (ظلال ٦٦) . فأسطورة الاستعادة ، استعادة الفردوس المفقود الذى ظل الأوروبيون يفاخرون به ، تنطوى على فقد يؤكد ازدواجية « شجرة الرمان » ، بظلالها المراوغة .

---

(١) دروس فوكو ، ٥٤ .

ومن جهة أخرى ، كشفت لحظة المواجهة مع الآخر ضرورة مواجهة الذات . فالزمن لم يغدو فى صف المسلمين (ظلال ، ١٨) . فلقد تخلى عنهم السلطان أبو عبد الله الذى سلم غرناطة للملكة إيزابيلا وأعوانها ، ولم يكن بوسعه سوى البكاء عليها ، فارضا على قومه هزيمة لم يرتضوها . فلاح سؤال الهوية بوصفه آلية دفاعية عن الخصوصية الثقافية التى باتت معرضة للفناء ، بعد أن حرقت ثمار جهودهم العلمية الرامية لتحقيق ثقافة عالمية ، تعاونت طوائف متعددة وأجناس متغايرة فى تحقيقها . وتلخص زبيدة - زوجة عمر - ذلك فى قولها :

يحتشد تاريخ الإسلام بصعود وسقوط الولايات . فلعنة الصحراء تطارد المسلمين لتشتتهم ، ليظلوا كالبدو فى حال من الترحال الدائم ، رهن لصفعات القدر . فالإسلام إما أن يغدو عالميا أو لا يكون ، (ظلال ، ١٩) .

ويتجلى للقارئ تباعا ، أن الإطار العام للمروية إطار توليدى وليس توصيفى ، فعمومية الإطار لا تكسبه صفة المطلق ، بل تشهد بإمكاناته فى تجاوز كوة الرؤية حينما تتسلط على أحد المشاهد لتتولد عنه تصورات عديدة . وبإدراك تولد العام عن الخاص وكيفية تجاوزه إياه ، يتسنى تعيين العالمية عبر اكتشاف المعايير القيمية التى تتجاوز التفسير الطائفى المحدود ، والرؤية المحلية .

التركيز

ليست هناك حدود فاصلة بين الإطار التصورى العام والمشاهد بتفاصيلها الحياتية . فنحن لسنا بصدد رواية تقليدية ثلاثية الأبعاد ، يسهل تأمل إحدى العناصر بمعزل عن الأخرى ، ولكننا بصدد تركيب مزجى يعتمد تقنية تمازج بين العناصر . فالمشاهد التى تتناوب تأتى فى علاقة تفاعل لا مجرد تجاور ، حتى يعيد القارئ صياغتها فى تركيب جديد ، يفضى إلى إطار تصورى مطلق الآفاق . والانتقال التبادلى بين الإطار التصورى العام والحياة الخاصة يتحقق بفعل تناقل المرويات المتعددة . فهناك طبقات من السرد تتجلى لنا فيها العلاقة بين التاريخ والحكى ، أى الثقافة الرسمية والشعبية ، أو المدونة والشفاهية . وتلك العلاقة بدورها ، تفجر علاقة أخرى بين التاريخ الجمعى والفردى ، فالذاكرة الجمعية ليست مقصورة على ثقافة دون الأخرى . فالحكى الشفاهى لعب دوره أيضا ، فى تناقل المسرودات وتخليد البطولات حتى غدت أساطير . كما

لا يوجد تمايز بين الثقافتين : الكتابية والشفاهية ، بل تنحى الثقافتين للالتقاء والالتغاء ، فى آن .

وبينما تتعدد المرويات عبر النص ، فأطولها هى مرويات آمة ، الخادمة ، وابن زيدون ، ابن إحدى الخادمات الذى انتهل العلم حتى صار معلما ، ويعيش حياة متقشفة فى مغارة بالجبل ، ثم مروية زهرة ، عمة عمر العائدة من الماريستان الذى أودعت فيه بعد علاقة حب مع ابن زيدون ، أصابها الإحباط للتفاوت الطبقى بينهما ، ولا تأتى مروياتهم بوصفها حقائق قاطعة ، بل بوصفها جزءًا من مجموعة من المرويات والوثائق والحوارات ، التى تشكل متحد فى المنتج الثقافى . وعلى الرغم من انتماء ابن زيدون وآمة لطبقة المهمشين ، تتباين روايتهما للوقائع فى التصور العام . فتتركز مسرودات stories آمة على أسرة بنى هديل ، وتاريخ ملوك الأندلس ، وكلها مسرودات يختلط فيها التاريخ بالأسطورة ، حتى غدت تلك الأساطير تشكل جزءًا من التراث العقائدى الذى لا يقبل الجدل . وتتفق مسرودتها فى توجهها العام للتراث الذى لا يميز بين الثابت والمتحول ، تتفق مع توجهات بعض أئمة المساجد ، الذين لا يملكون سوى الإشادة بأمجاد الماضى ، وكأنها حقيقة أبدية تتلازم والعقائد . (ظلال ، ١٠٥) . فالتصور العام يبلور المسرودة ، مثلما تعمل المسرودة على تأكيد التصور العام .

ولا توجد قطيعة بين المسرودات ، فهى تتداخل ، وتتقاطع ، تتجه نحو الالتقاء أو الإلتغاء . فحينما يهم ابن زيدون برواية سيرته الذاتية لزهير ، يستوقفه الأخير قائلا : « واثق أنت بأنك تروى سيرتك الذاتية؟ يبدو لى أنها لا تختلف عن سيرتى أنا . فقد نشأت على تلك الصور الوهمية التى تروى عن جدى الأكبر » ، (ظلال ، ٣٥) ، وتختلف مروية ابن زيدون عن أساطير آمة وأمثالها ، فمروياته تعمل على التشكيك فى بديهيات الأصول والجذور ونقاء السلالة ، فتكشف مروية ابن زيدون تشعب سلالة بنو هديل فى أفرع أخرى تنتسب للعامة لا إلى الأشراف . فيروى ابن زيدون أنه مجهول الأب على الرغم من أن أسمه ينتسب إلى بستانى كان يعمل لدى ابن فريد . وهناك شك فى أنه ينتسب إلى ابن فريد ، الذى لم يكن يمتنع عن أية امرأة يشتهيها . كما ينتسب إليه ابن حسد اليهودى أيضا . فهو ابنه من يهودية جميلة رآها تسبح فى النهر ، فجامعها على الفور . والتشكيك فى نقاء دم العائلة ، فيه تشكيك فى الأخذ بالمطلقات

التاريخية برمتها ، خاصة مزاعم نقاء الدم التى تمسك بها البعض . وفى كشف ابن زيدون لبعض خبايا الأسرة ، مثل سبب هروب زهرة لقرطبة ، واعتناق ميجيل - أخوها - للمسيحية حين اكتشاف حمل والدته منه سفاحا بعد موت أبيه ، ثم موتها المفاجئ ، ففى كشف هذه الأمور ما يبدد أساطير البطولة والشرف ونقاء الدم التى تروى عن أسرة آل هديل .

ثم تأتى مروية زهرة ، العمة التى تركت الدار بعد إحباط زواجها من ابن زيدون ، حبيبها ، فهى ابنة سيد الدار ، وهو ابن خادمة السيد . ومروية زهرة تكشف قدرة ابن زيدون على تحرير نفسه وتكبيلها فى آن . فقد علَّم نفسه حتى صار معلما كما علَّم زهرة . وحرر نفسه من جهله وحرر زهرة من عقدة فقدان الأب (وهو ابن فريد الذى تزوج من خادمة مسيحية وأنصرف عن ابنته) . عوضها ابن زيدون عن ذلك ، بتشجيعها على كتابة الشعر الذى مارسته بجدارة . إلا إنه لم يواصل المقاومة ، حينما وصل الأمر مرحلة يتوجب فيها تحدى كبير العائلة ، فتخاذل أمام تهديده واستسلم لشعوره بالدونية . أما زهرة فتستمر فى المقاومة ، وتترك الدار دفاعا عن حريتها ، وتتجه لقرطبة . وفى محاولة منها لإنهاء حبها للرجل الذى تخاذل عند المواجهة بضرورة الحسم ، تقيم زهرة علاقات غير شرعية مع العديد من الرجال ، مما أودى بها إلى المارستان . فالخطاب الخارج عن إطار المؤسسة عادة ما يعاقب بالإقصاء فى المارستان ؛ هكذا حدثنا فوكو [١] . فاختيارات زهرة تنتمى إلى خطاب مغاير لخطاب المؤسسة ، فقد حررت زهرة نفسها ، أولا بالشعر - وليد التواصل - ولكنها حينما أخفقت فى التواصل ، فيما بعد ، سعت إلى الحرية بالجنس ، دون التواصل فى علاقاتها ، وكأنها سعت لإلغاء حريتها بتبديدها . فالحرية لدى فوكو ، هى العامل الوجودى لسيادة الأخلاق ، فالأخلاق هى ممارسة الحرية عن وعى [٢] . وتسرد زهرة مرويتها حين عودتها إلى دار آل هديل ، فى هذه اللحظة التاريخية لتوضح العلاقة بين القمع الأسرى والتفكك الاجتماعى المؤدى للهزيمة . فبمزج مروية زهرة بالمرويات الأخرى ، تتجلى

---

(١) "Madness: The Absence of Work", *Critical Inquiry*. 21 2(Winter) 1995, 290-98.

(٢) Foucault. "The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom". *The Final Foucault. Eds.* James Bernauer & David Rasmussen. Cambridge: MIT Press, 1987, 4.

للقارئ العلاقة بين الخاص والعام ، الوجودى والسياسى ، مما يترتب عليه القيام بدور أدائى عند قراءة التاريخ بحيث يستخدم مخزون الذاكرة للإفادة فى الرؤية المستقبلية .

وفى عودة زهرة ، وفى استعادتها للماضى عبر الذاكرة الفردية ، ما يتيح إمكانيات للمستقبل . فعودتها تأتى بنتيجة إيجابية لهند ، ابنة عمر . فهند ارتبطت عاطفيا بابن داود المصرى ، رجل العلم الأزهرى وحفيد ابن خلدون ، الذى لا يمتلك سوى علمه . فهناك التقاء بين علاقتى الحب ، وإلتغاء . فهند وعمتها تتصديان للقيم الذكورية السائدة التى تخول حق الاختيار للرجل دون المرأة . وبينما يكون نصيب العمة الماريستان ، لتخاذل حبيبها ، توفق هند فى مسعاها بمساعدة العمة ، لتوسطها لدى أهلها من جهة ، وبمؤازرتها معنويا ، من جهة أخرى . هذا الدعم المعنوى ، الذى تحوز عليه هند ، يجعلها بدورها تساعد حبيبها فى التغلب على تردده فى الاقتراب منها ، فهى أول امرأة فى حياته ، ولم يسبقها سوى علاقة أخرى مع صديق له ، جمعهما وفاق فكرى ، استتبعه وفاق جسدى . وإن كان ابن زيدون (حبيب العمة) قد احتمى فى المغارة خوفا من تهديد ابن فريد بتخصيته (وبذلك خصًا نفسه بنفسه) ، فلم يهرب ابن داود المصرى من مصارحة والد هند بالعلاقة المثلية التى خاضها فيما مضى . وفى علاقة هند بابن داود إعادة تعريف للذكورة ، فلا تتجلى فى السياق بوصفها القوة المطلقة ، فالمطلق ينطوى على معكوسيته ، ومن ثم ، فالقوة الذكورية تنطوى على ضعف والذكورة كتوجه أحادى ينجم عنها ضعف . أما فى تلازم الذكورة والأنوثة ما يفضى إلى قوة فعالة نتيجة للتفاعل المشترك بينهما .

هذا التفاعل المشترك فى علاقة هند الجنسية بابن داود ، يتناقض وعلاقات أخيها الجنسية بغوانى الأندلس . فزهير – أخيها – يكنى بالفحل ، لا لإتقانه ركوب الخيل ، بل لمهارته فى التغرير بفتيات الأندلس . إضافة إلى ذلك ، فهو يتوهم بأن الفتيات يستسلمن له بإرادتهن ، غير مدرك أنه لا يستخدم معهن القوة ، لأنهن يستسلمن إليه بموجب حقه الطبيعى فى إخضاع الجميع ، فالكل تحت طوعه . (ظلال ، ٣٣) . فعلاقاته الجنسية لا تقوم على تفاعل مشترك ، بل تؤكد خطاب السيادة الذى تسرب لكافة الممارسات الاجتماعية ليغدو أمرا طبيعيا . وعلاقة الرجل بالمرأة هى الخطوة الأولى لتعرف الأنا على الآخر ، فكيفية التعرف على الآخر لا تتحقق بالفكر وحده ، ولكنها تتكامل بعلاقة الجسد . فإن كانت العلاقة الجسدية قمعية ، فيترتب على ذلك تطبيع العلاقات القمعية بين أفراد الجماعة ، وما هو مفروض بفعل الثقافة يغدو

طبيعيا . بلغة أخرى - كل ما يبدأ من التفاصيل الحياتية ينتهى بتصورات عامة ، وإن كان على القارئ الوصول إلى معايير قيمية عالمية ، فعليه بتفكيك التفاصيل الواردة فى المسرودات .

والتنقل بين المرويات المختلفة لا يتم بتتابع السرد ، حيث تعمد كل مروية إلى إلغاء سابقتها ، بل يتم التنقل بتفكيك التفاصيل وإعادة تركيبها ، مما يفضى إلى إقامة علاقات تفاعل بين الأجزاء . فالحكى لا ينشد الإسناد ، ولكن تنقل المنظور يعمل على تفكيك « آلاف المسرودات المتناقلة فى غرناطة » . (ظلال ، ٥١) . فبينما تدعم آمة الأسطورة ، يشكك ابن زيدون فى أصالتها ، كما تستعيد زهرة من الذاكرة ما فى تاريخ العائلة من آثام ، مما يفضى إلى رؤية أكثر وضوحا بالإمكانات المتوفرة فى المستقبل .

ويعمل هذا التفاوت بين المسرودات على إبراز التناقض بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الخاصة ، التى تتميز بالحسية . فالذاكرة الجمعية تنتظم وفقا لأنساق دلالية ، وإن كان الجانب الحسى فيها محدود . ويذهب فنترس بأن الذاكرة الجمعية : « مركبة من مجموعة من الصور المرئية ، والمشاهد والشعارات وأبيات من الشعر والمجردات ، إلخ »[١] . وهى فى ذلك تتفق والذاكرة الفردية ، ولكنها تختلف عنها فى أنها تميل إلى أن تكون أكثر تجريدا ، لتغدو مجموعة من التصورات . وهذا أمر طبيعى ، فتناقل الصور من الذاكرة يحتم تبسيطها وتيسيرها وفقا لإمكانات الإدراك لدى الجماعة ، وعليه ، يتم تبسيط الصورة من كافة تراكيبها ، أما الذاكرة الفردية ، فهى صعبة التناقل لكونها مفعمة بالأحاسيس البصرية والسمعية ، وما يتصل بحاسة اللمس والشم والمذاق ، وهذا لا يعنى تباين الذاكرتين ، الجمعية والفردية . فتظل الذاكرة الجمعية تختزن رصيد حسى ، حتى فى رصدها للتجارب فى إطار تصورى يتسم بالعمومية . والمرويات المتعددة ، بعضها يستعين بالذاكرة الجمعية ، والآخر يعتمد على الذاكرة الفردية . فالآلية المستخدمة هى التنقل بين الفردى والجماعى ، الحسى والتصورى ، مما يعمل على تنقيح التراث - الذى ينتمى للذاكرة الجمعية - من تصوراته الأسطورية ، بتقديم آفاق مغايرة من التجربة الواحدة .

وتظل المسرودات مفتوحة بلا نهاية . فهى تثير تساؤلات دون إجابات ، فلم

---

(١) *Social Memory*, 47.

تتحدد هوية ابن زيدون ، والسبب فى موت أسماء والدة ميجيل ، وسبب اعتناقه للمسيحية بعد موتها . كذلك تظل هوية ابن حنيف - رجل دين من إشبيلية - مجهول النسب ، ويقال أن أمه حملته سفاحا من والدها . (ظلال ، ١٣٩) . فالذاكرة الجمعية تستعيد ظروف وردت فى سياقات مغايرة ، يصعب استدعاءها ، فتغدو صور الذاكرة بلا سياق ، حتى يصعب التمييز بين ما هو حقيقى وما هو من فعل التخييل . وقد تلعب المؤسسات السلطوية على إعادة ترتيب مخزون الذاكرة بما يدعم المشروع السياسى المطروح . فالمروية لا تعطى تمثيلا للواقعة ، بل تقوم بتأويلها وفقا لتوجهات الراوى . فاستدعاء الذاكرة ليس فعل استرجاعى ، بل هو مشروع مستقبلى أيضا ، يشارك القارئ فى صياغته . فذاكرة التاريخ توفر منظور جديد لإعادة تقييم الحاضر حتى يتسنى التنبؤ بالمستقبل .

تفكيك الحاضر وإعادة تعريف الهوية بوصفها كيان متحرك

تفاوتت المرويات ، وضلت الأنساب ، وتفككت أساطير المجد الخالص ، والماضى الذهبى . والتفكيك ليس الغرض منه الوصول إلى نتيجة عبثية تفضى للتسليم بالحتمية التاريخية ، بل إعادة صياغة الماضى فى الواقع الحاضر ، دون الالتزام بسياج فكرى ، أو طائفى أو طبقى ، لتجاوز الأطر والحدود التى دعمتها الأساطير حتى صاغت أفق محدود يشل الحركة . وفى تفكيك أسطورة المجد الأزلى القائم على الاعتقاد بنقاء الهوية ، أثره فى صياغة مفهوم مغاير للهوية . فالهوية لا تتحدد بالمزاعم والأساطير التى تسبغ عليها صفة أحادية . فالمرويات المتداخلة والأنساب المتشابكة تبين مدى احتواء الأنا فى الآخر ، وصعوبة وجود عائلات تنتمى لطائفة واحدة . فالتفاصيل الحياتية بينت أن مزاعم نقاء الدم هى بفعل التخييل . فالتعارض ليس قائم فى ثنائية المسلم والمسيحى ، قدر ما هو قائم بين المتمسكين بثبوت الهوية ، من أمثال خيمينيث رئيس الأساقفة - الذى يزعم بنقاء دمه بينما هناك شكوك فى أنه شقيق ابن حسد اليهودى ، وهو من سلالة ابن فريد المسلمة - والمتفاعلين مع الهوية بوصفها صفة متغيرة ، من أمثال ابن داود المصرى . فهو لا يأبه بتشكيك ابن زيدون فى نسبه لابن خلدون ، حيث يؤكد ابن زيدون غرق عائلة ابن خلدون فى كارثة بحرية . (ويجيبه ابن داود على ذلك بأن جده كان قد عاشر جدته بعد هذا الحادث) . (ظلال ، ١٢٧) . فثنائية المسلم والمسيحى تتلاشى لتتجلى ثنائية الهوية الثابتة والمتحركة .

تلك الهوية المتحركة التى يتمسم بها من يعيشون فى وضع بينى تختلف عن الهوية المتبدلة التى يتسم بها البدو . فهناك اختلاف بين الوضع البينى الذى يعيشه ابن داود المتنقل بين معاقل البحث فى القاهرة وغرناطة وفاس ، وأخلاقيات البدو الرحل المتمثلة فى سلوك التجار . ويتجلى ذلك فى شخصية هشام ابن عم عمر الذى بدأ حياته العملية مستشار اقتصادى للسلطان فى الحمراء ، وكون ثروته الخاصة من جراء ذلك . لم يتردد هشام فى اعتناق المسيحية حينما حلق حوله الخطر ، وقد اتخذ قراره هذا بنفس الدافع الذى حثه منذ ثلاثين عاما على استثمار كل ما يملك فى صفقة قماش من سمرقند ، مما ترتب عليه تضاعف رأسماله ثلاثة أضعاف . (ظلال ، ٧٩) . وقد اعترض أهل هشام على الحرفة التى اختارها آنذاك ، حيث رأوا فى ذلك انتقاصا من قدر العائلة . فهم يفاخرون بانتسابهم إلى شعراء ، وفلاسفة ، ورجال دولة ، ومحاربين ، بل فنانين أيضا . أما أن يحط أحد من بنى فريد من قدره ليفاوض التجار ، ويساوم البائعين ، فعدوا ذلك الكفر بعينه . (ظلال ، ٩٠) . وكان اعتراض عمر على هشام لاعتناقه المسيحية دون رغبة حقيقية فى ذلك ، فتغيير العقيدة بما يتلاءم واحتياجات السوق فيه انتفاء لأخلاقيات التداول ، وفقدان تام للهوية .

هذا التباين بين الهوية المتحركة والأخرى المتبدلة يبين أن التعارض ليس بين المسلم والمسيحى ، بل قد يكون التعارض كامن بين أفراد الطائفة الواحدة ، ومن ثم ، فيتحول مكمن النزاع من المستوى الطائفى إلى المستوى المدنى ، بل أن الموروث العربى قد أشار إلى هذه الثنائية فى الهوية [(١)] ، كما نتبينها فى المقدمة لابن خلدون ، فهو يميز بين أهل البدو وأهل الحضر :

انظر ما ملكوه وتغلبوا عليه من الأوطان من لدن الخليقة كيف تقوض عمرانه ، وأقفر ساكنه ، وبدلت الأرض من غير الأرض . بعد أن كان ما بين السودان والبحر الرومى كله عمرانا ، تشهد بذلك لآثار العمران فيه من معالم وتماثيل البناء وشواهد القرى والمدن [(٢)] .

---

(١) محمد جابر الأنصاري، تجديد النهضة باكتشاف الذات ونقدها . بيروت : المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ١٩٩٢ . فى الكتاب فصول عن الحياة الرعوية، ونظرة تطبيقية فى المقدمة، وابن خلدون، ١٢٠ - ١٣٦ .

(٢) المقدمة ، ٢٦٥ .

ويؤكد ابن زيدون لزهير ، إن كانت معظم العائلات العربية تنتمى للبدو ، ومن بينهم بنى هديل ، فقد كان ترحالهم بقصد الاستقرار فى المدن وتأسيسها . (ظلال ، ٩٠) . ويفضح ابن زيدون ما أخفقت السياسة العشوائية للبدو فى تحقيقه ، فهو يرجع إخفاقهم فى بناء المدينة بوصفها مؤسسة مدنية ، مما أعجزهم عن الحفاظ على الاستمرارية لممالكهم ، فالمدن ذات أهمية سياسية تفتقدها القرى التى أسسها البدو . ففى القرى تنتج الحرائر ، أما فى المدن فهم ينتجون السلطة . (ظلال ، ٩١) .

والرواية تحيى تراث ابن خلدون بوصفه الأساس للمشروع المستقبلى المرهون برؤية صحيحة للماضى . فابن داود لا يكتفى بأنه حفيد ابن خلدون ، فهو لا يفاخر ويتفاخر ، ولا هو يبحث عن ميراثه المادى ليتعيش على ريعه ، بل يسعى لإحياء الميراث الثقافى لإثراء هويته ، « ليس الرجل من قال كان أبى ، بل من قال ها أنا ذا » ، (ظلال ، ١٥٢) . فرحلة ابن داود المعرفية مجاز مرسل يكنى عن رحلة البحث فى التاريخ عن ما هو جدير بتعميق الوعى بالحاضر ، مما يفضى إلى تحريك تعريف الهوية ، وعدم الاكتراث بالأصول (موت الأب) ، وعدم التمسك بأرض المنشأ يترتب عليه فتح الحدود للتنقل عبر مواطن المعرفة فى فضاء الثقافة ، فهو اختيار لمنهج الصيرورة المتحركة لا الكينونة الدائمة . وفى التنقل بين الماضى والحاضر ، الأنا والآخر ، تغدو الهوية فاعل ومفعول به ، تتشكل بالتفاعل الذاتى بين الأنا الحاضرة والأنا الموروثة ، بالتجربة الحياتية والإطار السردى الذى تحيكه الجماعة . هذا التفاعل المتبادل الثنائى الحركة فى التفاصيل الحياتية ، يتواز مع التفاعل الثنائى الحركة بين الإطار العام للمروية والمشاهد التى يتم التركيز عليها . ويتجلى عبر هذا التفاعل الحوار القائم بين الفردى والجمعى .

فالحوار بين الجمعى والفردى تتحقق بموجبه المدينة - أساس الدولة الحديثة . والمدينة بدورها تحمل فى طياتها ثنائية التمدين وما قبل التمدين . فمن ثم ، لا تعد القرية نقيض المدينة فى ثنائية التمدين وما قبله ، بل وجه أخر لها ، قد تتكاملان ، وقد تلتغيان . فقيام المدينة مرهون بوجود القرية . والقرية فى سبقها للمدينة غير مرهونة بها ، بل قد تقدم بديل ناجح للمدينة فى المنعطفات التاريخية ، وتتناقل المشاهد فى المروية بين مدن المركز فى الأندلس والقرى فى الأطراف ، مثلما تنتقل كوة الرؤية لتستوعب الماضى والحاضر عبر فلسفة المعرى وابن خلدون إلى جانب فلسفة المهمشين . فالقزم ، الطباخ الماهر الذى توارث حرفته عن أجداده فى بيت آل هديل يجيب على تساؤلات يزيد الابن الأصغر لعمر قائلا :

يا سيدى الصغير ، المبتكر لا يعتمد على وصفات الآخرين . فالطبق الشهى ، مثل القصيدة الجيدة يستحيل تكراره . لو شئت أن تصير طباخا ، عليك بتذكر ما قلته لك توا ، (ظلال ، ٩٥ - ٩٦) .

فالابتكار لا تنفرد به الثقافة المركزية ، بل يشارك فيه ممارسو الثقافات الهامشية ، المتواجدة فى كافة المجتمعات ، وتقوم بدورها أيضا فى تسيير الأوضاع التاريخية . فإن كان ابن زيدون ، الذى انتهل الثقافة المركزية يتولى تثقيف زهير الابن الأكبر لعمر ، فالقزم ، وثقافته هامشية ، يكسب يزيد ، الابن الأصغر ، بعض من تجاربه التى تلعب دور معرفى يزيد فى حاجة إليها فى تلك المرحلة . فالثقافتان ، الكتابية والشفاهية تؤسسان الأجيال . وإن كانت الثقافة الشفاهية قد اتهمت باللاعقلانية ، لكونها تخرج عن النسق المؤسساتى ، وإن كانت تنتمى لما قبل المدنية ، فهى تلعب دورا هاما فى صناعة المستقبل ، حيث يتوفر لها مساحة من الحرية لخروجها على الأنساق العقلانية ، مما يتيح لها تلقائية الإبداع . فالقزم مبدع فى الطهى ، وخوان النجار المسيحى الذى توارث حرفته أب عن جد ، كلهم عملوا لدى آل هديل ، يبدع فى تمثيل قطع الشطرنج ، مضفيا عليها دلالات سياسية . ففى تلقائيتها ، تساهم حرفة المهمشين فى إنتاج الواقع ، قدر مساهمة ذوى القدرات الأخرى ، بل أن القزم ، فى نهاية المروية ، يتحمل وحده عبء السفر إلى فاس للقيام بمسئولية الراوى للحدث فيرويه على هند وأسرتها الذين نجوا من المذبحة . فالقزم سوف يحمل ذاكرة الأمة التى لا تستقى من وثائق التاريخ فقط ، بل يتناقل معظمها عبر ألسنة العامة .

فقرية بنو هديل تجسد الروح الجمعية التى تواجدت قبل المدنية . فهى تمثل بديل للحضارة المدنية ، وتواجدها الفعال فى المروية ينتشلها من غياهب النسيان ، ولا يدرجها فى إطار تاريخى مضى وانقرض . فقرية بنو هديل ليست نقيض للمدينة ، ولا تمثل الطرف الأدنى فى ثنائية الحضارة وما قبلها ، بل هى تبين كيفية التفاعل مع الماضى فى الحاضر ، دون الركون إلى الأنساق الجامدة . فقد توفر القرية فضاء أرحب للبناء والتفاعل المشترك ، تعجز المدينة عن تحقيقه . وقد أدى تهميش القرية بوصفها منظومة معرفية إلى افتقاد تراث هام تجاهلته دوائر المعرفة التى اقتصرت على إنتاج المدينة المعرفى .

لمواجهة الحاضر ينبغى إدراك تفاعلات الذوات الفاعلة مع بيئتها ، ومع موروثها

الثقافى ، وفى تداولها مع الثقافات كافة ، ففى التعرف على الأنا فى الآخر ، استجابة للهوية المتحركة ، الكفيلة بمواجهة الحاضر .

مواجهة الحاضر : الفرج/الشدة

ساعدت بلاغة الأحياء بالإيحاء ، إحياء الأسطورة فى ثنائيتها ، بالإيحاء بها عبر آليات التأطير والتركيز والتفصيل ، ساعدت على تفكيك أسطورة الفقد/الاستعادة التى تقيم الحواجز المانعة دون تفاعل الثقافات . وتتجلى ضرورة التواجد الجمعى للثقافات المتعددة عند مواجهة الشدة - المنعطف التاريخى الذى تتلاشى عنده الثنائيات التراتبية بين الطوائف والأجناس والطبقات والحرف . هذا التواجد الجمعى له دلالة تنطوى بدورها على ثنائية الجماعة/القطيع . وطرفى الثنائية تتفاعلان بقدر ما تتعارضان . فللتوصل لتحقيق الجماعة ينبغى الانسلاخ عن روح القطيع ، ولكن أحيانا يتطلب تآلف القطيع لتحقيق متطلبات الجماعة . والمعارك التاريخية تفجر ثنائية الفرج/ الشدة . فعند اقتراب الجيوش من قرية بنى هديل (الشدة) يحتشد القوم فى المسجد لأداء فرائض صلاة الجمعة ، دون تمييز بين الطبقات أو الطوائف ، فقد انضم المسيحيون واليهود إلى المسلمين فى المسجد بعد انتهاء شعائر الصلاة (الفرج) . فالمسجد ، وهو يكنى إلى الطقس والشعائر ، يفصح عن دور أدائى أيضا ، لا يتعارض والمؤسسات المدنية . فالمسجد فى المعركة صار فضاء تتلاقى فيه الاتجاهات بتعدديتها ، بل تصطدم بالمسرودات الأسطورية .

فقد بدأ خطيب المسجد عظته بالإشارة إلى أمجاد الأندلس السالفة ، والتأكيد على إن الإسلام الحقيقى قد قام فى المغرب العربى لا المشرق ، وظل يغالى فى حجم المحنة الحاضرة ، مقارنة بالأمجاد السالفة ، إلى حد أضفى على حديثه نبرة تشاؤمية ، يكون من شأنها إحباط عزيمة المصليين ، فلم يبد أية حلولا بل أنهى حديثه بالدعاء مما أثار زهير والمجتمعين . (ظلال ، ١٠٥ - ١٠٦) ، ولم يستسلم الحشد لأسطورة الخطيب عن الأيام الخوالى ، بل تناوب الجميع فى الإدلاء بمقترحاتهم للخروج من الشدة . فهناك من أقترح اعتناق المسيحية ، أو محاربة العدو . فالشدة تنجلى عن بوادر الفرج فى المحاولة الجماعية للمشاركة :

فبعد أن كان شغلهم الشاغل هو الفروسية والمأكولات الشهية ، والثياب الفاخرة التى يجلبونها من الصين ، استدعت اللحظة الراهنة مواجهة التاريخ . (ظلال ، ١٢٤) .

وتناوب كل منهم استدعاء التاريخ من منظوره الخاص ، تعضيدا لأطروحته الخاصة . وفى الاستدعاء الخاص للتاريخ توضيح للمسار الذى تم اختياره فى الحاضر وبموجبه يصاغ التصور لما سوف يكون عليه المستقبل للجماعة برمتها . فإن كان الخطيب قد فجر أسطورة أمجاد الأندلس وتفوق ملوك المسلمين فى الغرب عنهم فى الشرق (أسطورة تعمل بوصفها مستنسخ من الدائرة الكبرى التى تقسم العالم إلى شرق وغرب) ، فهو قد طرح عدة خيارات يصعب حسمها لانطوائها على ثنائيات متباينة ، يصعب دمجها ، أو التوفيق بينها . فبفصله مسلمى الغرب عن الشرق أقام سلم تراتبى يعمل على محو أو تدنية ما يشكل عنصرا أساسيا فى الدلالة القائمة . ومع ذلك ، فإدراك الثنائية الدلالية التى ينطوى عليها أى تعريف لا يفضى إلى التسليم بجبرية اللاحسم . فالاطروحات المتغايرة تزيد من أفق الإدراك بفتح باب الحوار . فإن كان ميجيل فى أطروحته قد أستدعى الماضى بشقيه ، فأورد انتصارات الملوك المسلمين إلى جانب هزائمهم التى ترجع للاستبداد الذى ساد القصور الملكية ، وفوضى الحكم الذى أشعل الحروب بين صفوف المسلمين ، فذلك لإقناع المجتمعين بأن اعتناقه المسيحية كان المخرج الوحيد لتوفير الاستقرار له ولأسرته . (ظلال ، ١٢٥) . فإدراك الثنائية هنا ، أفضى إلى موقف استسلامى إيمانا بالجبرية التاريخية .

ولكن ردا على ذلك ، قام ابن زيدون ليبين انتكاسات ملوك المسيحية التى غفل عنها ميجيل والتى لا تقل فى بشاعتها عن هزائم ملوك المسلمين . واستمد ابن زيدون أطروحته عن ابن خلدون المعلم الأكبر الذى رأى أنه لا سبيل لأية عقيدة فى تغيير مسالك الملوك دون الاستمساك بالعروة الوثقى ، وهى فى تعريف ابن خلدون : التضامن . (ظلال ، ١٢٧) . فعلى العكس من ميجيل ، نهى ابن زيدون عن الاستسلام ، ودعا إلى استخدام العقل . وفى استدعائه لتاريخ الأندلس . بين كيف شارك العامة فى استفحال القوى المركزية للسلطة بالتخاذل إزاءها ، وانسحابهم من المشاركة فى الهم العام والإخفاق فى :

سن القوانين السياسية التى يمكن الاستناد عليها فى حالة بطش الحكام . وعلى الرغم من اقتحام مجالات المعرفة ، فلم نعثر على طريق الاستقرار ولم نؤسس حكومة يحكمها العقل ، (ظلال ، ١٢٨) .

كما ينبههم ابن زيدون إلى عدم الركون للأتراك فى الخلاص ، حيث أقتسم هؤلاء العالم مع الأعداء ، لينفردوا بالشرق تاركين الغرب للمسيحيين .

إضافة إلى موقف الاستسلام الذى دعا إليه ميجيل ، والدعوة إلى استخدام العقل ، للتعلم من الماضى بإعادة قراءته ، الذى طرحها ابن زيدون ، جاء موقف زهير الابن الأكبر لعمر على اختلاف كبير . فقد نشأ زهير على ألف حكاية وحكاية عن أساطير الفروسية الخاصة بابن فريد ، جده . أدرك انقضاء تلك الأيام إلى غير رجعة ، ولكن ظل حلم قيادة المعركة الأخيرة يراوده ويشعل حميته . (ظلال ، ١٤٨) . استقر قراره على حمل السيف - سيف ابن فريد الذى يكنى عن أمجاد الماضى - حمل السيف آملا فى أخذ العدو بغتة ، ومن يعلم ربما قد يكسب أحد المعارك . أما الحاضرون ، فانقسموا فيما بينهم ، فهناك من تبع ميجيل ، والقلة تحمست لاختيار زهير .

فالمسجد أتاح فضاء لتبادل الآراء ، على الرغم من أنه لم يوحد القرار ولم ينسق الفعل . فهو يكنى عن ثنائية الفرج/الشدة . فالمصليين أجروا شعائر الصلاة بروح الجماعة ، وتحاوروا بروح الجماعة ، وحينما اشتدت المعركة واجهوها ببسالة ، جبهة واحدة كالقطيع . فالمعركة الأخيرة تتقاطع فيها معالم الجماعة والقطيع ، مثلما يتقاطع فيها الانتصار والهزيمة ، فمن كسب المعركة ، ليس بالضرورة منتصرا ، والعكس صحيح . وبإدراك تلاشى الفواصل المزعومة ، التى تخلق ثنائيات متباينة ، يتوصل القارئ إلى مراجعة أسطورة الفقد/ والاستعادة .

المقاومة/الكتابة الأخرى للتاريخ

شارك فى المعركة الأخيرة الرجال والنساء . ومجد هذه المعركة لم يكتبه الملوك ، ولكن حققته جماعة قروية تصدت لخطر الإبادة بفعل جماعى فى موقف تاريخى . ولكن إن كان هذا الموقف التاريخى قد تطلب العنف الذكورى فى المقاومة ، لأنه يقوم فى مواجهة آليات ذكورية من القمع والإبادة ، فلم تقتصر المقاومة على هذا الشكل ، وبنفس الآليات . فالمعركة الذكورية لها بدائل أخرى . فالعلاقات الأسرية ، والصراعات الشخصية تحمل مستوى آخر من المعارك التى تدور على نطاق أضيق ، وهى بمثابة المدار الأصغر للمعركة الكبرى . كانت زهرة قد منيت بالهزيمة فى معركتها مع أبيها ، أولا ، ثم مع حبيبها ثانيا ، ثم مع جسدها ثالثا . لكنها ترفض الموت مهزومة ، فتعود إلى بيت الأسرة لتتصالح مع أسرتها بعد أن تصالحت مع نفسها ، فالهزيمة ، فى حالتها ، أفضت إلى انتصار الإرادة ، والعودة فيها تقبل الآخرين لما كان

نصيبه الرفض فى الماضى . تلك المصالحة كان من شأنها كشف طبقات من المسكوت عنه فى تاريخ العائلة ، كشف لم يوفر الأجوبة بل أثار عدة تساؤلات .

حرقت زهرة كل ما دونته عن حياتها الخاصة قبل تركها الماريستان بثلاثة أيام ، لتمسكها بخصوصية ذكرياتها . وكأنها بذلك الفعل قد أعادت الحريق الذى أشعله خيمينث فى كتب المسلمين ، « ولم تدر أنها بهذا الفعل قد شجبت وثيقة فريدة ، وحكمت عليها بالفناء بأن أضرمت فيها النيران » . (ظلال ، ١٤٠) . ويكنى فعلها هذا عن الإقصاء الذى أصاب تاريخ المهمشين ، فهى الصوت النسائى الذى أسكته تاريخ الذكورة ، وربما كان لصمت المرأة بوصفها من المهمشين أثاره فى الهزائم السياسية لعالم الذكورة ، فهى الصوت النسائى الذى أسكته التاريخ الرسمى ، تاريخ الذكورة . فالمسكوت عنه هو الصوت المقموع ، وفى قمعه إلغاء للحوارية . فى نظام الموجودات ، يذهب فوكو بأن :

> تاريخ الجنون هو تاريخ الآخر ، بوصفه ينتمى إلى إحدى الثقافات ، ويظل غريبا عنها فى آن ، فمن ثم ، يتحتم استئصاله ، وكأن فى ذلك قضاء على المخاطر المؤرقة ، كما يتحتم سجنه (ففى ذلك تهوين من أخرويته) . بينما يعد تاريخ النظام المفروض على الموجودات ، تاريخ المثل - فهو يجسد المتناثر والمتصل فى ثقافة ما [١] .

فإن كانت أسطورة الأندلس مروية ذكورية - تاريخ النظام المفروض على الموجودات ، تاريخ المثل ، فما دونته زهرة هو التاريخ كما يكتبه الآخر المستبعد بدعوى الجنون . وقد أودعت زهرة الماريستان لفضائحها الجنسية ، والجنون ، كما ذهب فوكو ، غالبا ما يقترن بالمحرمات ، والمحرمات الجنسية على وجه الخصوص ، مثلما يقترن أيضا بالمحرمات فى اللغة [٢] . فإن كانت زهرة قد استبعدت لممارساتها وكتاباتها المقاومة لسلطة الجماعة ، فقيامها بحرق مخطوطاتها بمثابة قمع ذاتى ، وتمرد على قمع مزمع فى آن .

---

(١) *Foucault, The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences.* New York: Pantheon Books, 1970, XXIV.

(٢) "Madness: The Absence of Work", 294.

ويتعارض خيار زهرة والصورة المثلية/الأخروية فى خيار ابن زيدون . فاختياره العزلة فى كهف على الجبل ، يعنى اختيار النموذج الإتباعى للعزل ، الذى تفرضه الجماعة على الزنادقة والمفكرين ، وهم عادة يقترنون فى أذهان العامة بالمجانين . فالجنون كما يذهب فوكو ، هو اللغة المستبعدة [١] . وقد وقع على زهرة وزنديق قمع جماعى تولد عنه قمع ذاتى ، يجسد بدوره مقاومة للسلطة باستخدام آليتها ، حتى تغدو المقاومة فى هذه الحالة ، شكل آخر للسلطة فى معكوسيتها ،

ولكن فى عودة زهرة تقويض للمنظومة السلطوية ، المستترة والمكشوفة ، واستلزمت التغلب على القمع الذاتى أولا ، لاكتساب القدرة على المواجهة . فالفرار شرط من شروط العودة ، فالبعد عن الجماعة يهيىء منظورا جديدا للتعرف المتبادل بين الفرد والجماعة ، فالعودة أدت إلى مواجهة أسرية فعالة حيث اعترف ميجيل : « أدى غيابك إلى تشويهنا كلنا » . (ظلال ، ١٤٦) . أما فى مواجهتها لحبها القديم ، فحينما أقترب منها ابن زيدون :

> أيقنت أنها مازالت تحمل نحوه شعورا بالمرارة ، فلم تبرد ثورتها لإذعانه وخنوعه للأعراف الاجتماعية ، بوصفه ابن الجارية ، مما دفعه للتخلى عنها لتقع فى براثن الطبقة التى تنتمى إليها . لم تبرحها كل تلك المشاعر ، حتى أنه لم يعد يحرك فيها ساكنا ، (ظلال ، ١٤٠) .

ففى عودتها شهد ابن زيدون هزيمته الأخيرة . وهزيمته هى وجه آخر « للانقسامات الحادة فى الأندلس التى فرقت بين أنصار الرسول نتيجة لعجزهم عن تشييد صرح خالد لإنجازاتهم فى العهود الأولى » . (ظلال ، ١٤٧) . ولكن من جهة أخرى ، أدت تلك الهزيمة إلى خروج ابن زيدون من كهفه للمشاركة فى المعركة الأخيرة . فالمروية الخاصة بحياة زهرة تبين الآفاق المتعددة لثنائية النصر / الهزيمة فى تواشجها وتباينها ، لتغدو أسطورة/أكذوبة الجنون التى خاضتها زهرة ، شكل معكوس لأسطورة أمجاد الأندلس .

تميل القراءة الذكورية للتاريخ إلى الخطية التتابعية ، فى محاولة للرجوع إلى أصل ينحدر عنه الأسلاف . ويغدو الماضى نموذجا للإتباع ، ومن ثم الارتداد . وتتمثل القراءة الأخروية بالرؤية التزامنية القادرة على المزج ، لا الفصل بين الماضى والحاضر ، ومن ثم تكشف عناصر جديدة فى الحاضر لعدم التوقف عند الماضوى . وإن كان النسق

الاجتماعى الذكورى قد استبد بزهرة ، فلحت هند فى تجاوزه . فهى لم تتمثل تاريخ عمتها ، أى لم تتمثل النموذج التكرارى ، بل حققت قطيعة معه . ومن ثم ، فقد أزاحت أسطورة المجد الذكورى ، كما تغلبت على أسطورة الجنون ، الجنون الذى يلحق بالمرأة الخارجة عن النسق الذكورى ، أى تغلبت على الأسطورة ومعكوسيتها ، فالمرأة ، لا تمتثل بكل المروى . تقول زهرة لهند : « لا تستمعى إلى الحكايات ، فهناك آلاف منها » . (ظلال ، ٥١٢) . ولا تتحدد المرأة بالموروث كإطار معرفى يحدد علاقاتها ، فقصص الحب التى عاشتها كل من زهرة وهند تخرق النسق المتوارث الجامد الذى يعرف الزواج بالتوافق الطبقى ، لتنشئا ميثاقا ينبنى على الانسجام الفكرى والجسدى ، اتسمت الرؤية الذكورية للتاريخ بالتحرك من الإطار العام إلى الخاص ، أى أن الاستدعاء التاريخى كان يهدف توجيه التحرك فى الحاضر . أما الرؤية الأخروية فهى تعيش الحاضر بوصفه نقطة بدء - لا يهم اتصالها بالموروث ، إن كان ذلك سيعيق الحاضر . (ظلال ، ١٦٤) . فلا تتقيد المرأة بالإطار التصورى الذى يفترض الحتمية التاريخية ، وما يستتبعها من استسلام للعرف السائد أو النموذج المثالى ، ففى ذلك قمع ذاتى يترتب عليه ضياع الهوية . فهى تتحرك من الخاص لتعدل من الإطار العام .

وقد خاضت هند وابن داود المعركة بدلا من الاستسلام للهزيمة ، إيمانا منهم بأن المعركة إن انتهت بالخسارة فلا تؤدى للخيبة ، أما الاستسلام فبه تذبل إرادة الحياة . هذا التماسك المشترك بين هند وابن داود فيه تدعيم للهوية ، يقابله تخاذل المعتنقين للمسيحية والمستسلمين لمبدأ الحتمية التاريخية ، وما تتضمنه من قمع ذكورى . فالاستسلام للنصر الذى حققه القائمون على السلطة من الأسبان ، هو استسلام لسيادة قانون لم تكن هناك مشاركة فى وضعه ، وليس فى ذلك نجاة من الموت بل استسلام لموت من نوع آخر . فالتحالف مع المنتصر يعنى الوقوع تحت طائلة قانونه ، والقانون فى مجمله هو : « خطاب سياسى . تعمل فيه الحقيقة كسلاح من أجل انتصار منحاز »[٢] .

ولا يأتى هذا الاستسلام للنظام الجديد ما لم تكن تلك الشعوب مهيأة لاستقبال هذا النوع من القمع ، أى أنها تهيأت للقمع من قبل مجتمعاتها فصار الأمر طبيعى بالنسبة

---

(١) "Madness: The Absence of Work", 244.

(٢) دروس فوكو ، ٥٠ .

لها . الفارق فى الوضع الجديد يكمن فى كون قبول القمع اختياريا ، فتكون الهزيمة مزدوجة ، فهى هزيمة خارجية ، سبقتها هزيمة داخلية . فالتكيف لهذه الظروف كان شرطا تاريخيا لاعتناق هؤلاء المسيحية . فالاستسلام لأسطورة من صنع الخيال القومى ، تهيئ لاستقبال الأساطير الأخرى . أما المرأة فبوصفها من المهمشين الذين تموضعوا خارج الأسطورة فبوسعها تفكيكها لتقديم كتابة/قراءة أخرى للتاريخ ، تنشد تقويض أساطيره .

المنهج الأدائى لقراءة التاريخ

والقراءة الأخروية للتاريخ لا تختص بها المرأة . تلك القراءة الأخروية عادة ما يتبناها المهمشون التى تعد المرأة من بينهم فى المجتمعات الذكورية . وفى المروية ، تتلاقى قراءة المهمشين للواقع والمنهج الأدائى لقراءة التاريخ ، أى المنهج الذى يعيش الحاضر بالانقطاع عن أنساقه ، للعودة إليه بمنظور مغاير ، وفى المروية ، ينتهج أتباع المعرى الذين يقطنون العراء هذا الأسلوب . فهم يعيشون على حافة المجتمع ، ولا يتبعون أنساقه الأخلاقية ، ولا الاقتصادية ولا يقضون بسياسته .

فهم دائموا الارتحال كما يرفضون الانتماء للنسق الاجتماعى بما يقتضيه من إتباع . يقول أبو زيد المعرى :

> ربما كان فى المستطاع إنقاذ الأندلس منذ زمن بعيد لو استوعب حكامنا البؤساء دروس أبى العلاء المعرى ، واكتسبوا كيفية الاعتماد على الذات ، ولكنهم فضلوا على ذلك إيفاد المراسيل لسكان شمال أفريقيا يستجدون العون ، (ظلال ، ١٥٢) .

فحينما يأتى النصر فى شكل هبة مستقدمة ، يجر فى أذياله الهزيمة : « نجح هؤلاء فى إنقاذنا مثلما ينقذ الليث الشاه من مخالب النمر » ، (ظلال ، ١٥٤) .

فالمجتمع الأندلسى ، آنذاك ، اتسم بصراع قوى السلطة الاجتماعية والسياسية . وجاء تفسير الموروث الثقافى تفسيرا محافظا ، يربط الولاء للدين بالولاء للسلطة ، لتكييف المقموعين على الاستسلام للهيمنة المؤسساتية . أما المحرومون من امتيازات السلطة ، يظل فهم الدين لديهم فهما تجديديا يرفض التسليم والاستسلام . واختيار أنصار المعرى الانشقاق عن النظام ، قد يعد فى نظر المؤسسة الحاكمة خروج عن الشرائع ، ولكنه عصيان لا يحمل فى ثناياه الخطيئة . فخروجهم عن الأعراف

الاجتماعية هو فعل مقاوم لنفوذ السلطة ، وسلطوية الأسطورة التى تدعمها المؤسسة مما يستلب حرية قراءة التاريخ قراءة فردية ، تنبع من التعايش مع الحاضر .

فإن كان الموروث يشكل لدى حكام الأندلس الأصل أو الأساس ، المحرك للحاضر ، فهى محاولة لفصل الرأس عن الأطراف ، أو الروح عن الجسد مما يفرض ثنائية تراتبية تفضى إلى تأسيس خطاب تنافسى ، يشعل فتيل الحروب الداخلية بين الأفراد ، والحروب الخارجية مع الأمم الأخرى . وفى هذا الصدد ، يحذر المفكر وايتهيد من العواقب المترتبة على فصل الروح عن البيئة المحيطة بها ، فالروح فى تشكل دائم لتفاعلها مع التجارب الحسية المؤثرة فيها مدى الحياة [(١)] . فالروح ليست فى عراك مع الجسد ، والرأس لا يسمو على الأطراف . وعادة ما يكون التأكيد على التباين فى ثنائية الروح/الجسد ، مدعاة للإعلاء من شأن التجربة الروحية لإحدى الطوائف فى زعمها أنها الأكثر اقترابا من الحق . ويترتب على ذلك ظهور حركات التطهير ومنها محاكم التفتيش فى أسبانيا ، فأسطورة الاستعادة – استعادة أسبانيا المسيحية – قد ترتب عليها ظهور النزعة الأوروبية فى المحاولات المستميتة لإثبات نقاء الدم وتفوق العرق الأوروبى ، (ظلال ، ١٨٣) .

وتغدو المواجهة بين المسيحية والإسلام مهيأة للاندلاع ، ما ظل خطاب الهيمنة الثقافية محتدما ، مؤكدا الخطاب التنافسى ، ومبعثه اليقين بالتفوق الطائفى . وتنتهى ظلال شجرة الرمان ، باندلاع الحرب بين المجاهدين المسلمين والأسبان المسيحيين ، وتوقع اندلاعها فى مناطق أخرى ، استكشفها المستكشفون . هذه النهاية المفتوحة دالة على استمرارية تلك المواجهات ، ما ظل خطاب التفوق الطائفى سائدا ، ولا سبيل لإنهائه سوى بالتعددية الطائفية . فالهيمنة الطائفية تفضى إلى الإفقار الثقافى ، يستتبعه ظهور رد فعل دفاعى يعمل على تأكيد الخصوصية المهددة بالفناء . هذا الخطاب الدفاعى لا يتيح المراجعة النقدية للموروث الثقافى ، مما يفضى إلى نزعة رومانسية تتوق

---

(١) راجع :

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, New York: Free Press, 1929, 1978.

David Ray Griffin, "Creativity and Postmodern Religion". *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology*. New York: State University of New York Press, 1989.

للأسطورة ، متمسكة بها تمسكها بالعقيدة نفسها ، حماية للهوية . فالإفقار الثقافى يبدأ من الداخل ثم تجهز عليه القوى الخارجية . فيعمل التأثير الخارجى على تذويب الخصوصيات ، وإفقار الثقافة المقموعة ، يفضى بالضرورة إلى إفقار الثقافة المهيمنة ، لما يترتب عليه من ضياع رصيد هائل من المعرفة .

وبتقويض خطاب التسامى ، وقبول المبدأ الحوارى فى التعامل مع المعايير القيمية المغايرة ، يتسنى قراءة جديدة للتاريخ تبتعد عن التمجيد المطلق للأساطير التى تشوبه . فالرجوع للتاريخ لا يكون لاستخدامه إطارا مرجعيا ينبغى معاودة تمثيله ، بل محاولة قراءته بشكل تتمازج فيه الظواهر الزمانية والمكانية ، لتلمس الوقائع التاريخية بوصفها فعل يتفاعل مع الحاضر لا مجرد تصورات مطلقة مستعادة من الماضى . فيغدو للتاريخ دور أدائى فى الحاضر وليس مجرد دور استدعائى . وساعدت بلاغة الإحياء بالإيحاء المستخدمة فى المروية على تجسيد إمكانية التحرك التبادلى بين الماضى والحاضر ، بتحقيق الحركة التبادلية بين الإطار التصورى والتركيز على التفاصيل الحياتية التى يتابعها القارئ فى المروية .

فقراءة التاريخ لاستبيان كيفية تقاطع وتغاير الماضى والحاضر ، السلطة والمقاومة ، النصر والهزيمة ، الفقد والاستعادة ، لا ينتفى عن الذات الفاعلة القدرة على الحركة . ففى تعيين أنماط السلطة فى مثليتها ومعكوسيتها ، ما من شأنه مضاعفة القدرة على القراءة/الكتابة ، ومن ثم ، المقاومة . فقراءة التاريخ ليس القصد منها استشفاف الأسطورة ، بل إدراك مدى صعوبة التوصل لنموذج تحليلى يمكن بموجبه التعرف على كيفية إجراء فعل المقاومة ، والظروف/الآليات المنتجة له ، أو التى تحدو به إلى الفشل . وقد يفضى ذلك إلى تولد الاختلافات لتعدد الرؤى ، ولكن ، « الاختلاف ليس بمعوق ، فالعائق هو الصمت . وعلينا بشرخ جدار الصمت فى تكثره »[1] .

* * *

(١) Audre Lorde, *Sister Outsider*, New York: Crossing Press, 1984, 24.

التمثيل المرئى للإسكندرية بين منعطف قرنين : مراجعات فى قراءة الصورة

ظلت الإسكندرية مدينة بينية لموقعها الجغرافى بين الشرق والغرب ، وشهد تاريخها الثقافى تحولات جمة ، تواترت فيه الحركات الدينية والمدنية . و التحولات السياسية والديموغرافية التى طرأت على الإسكندرية ، جعلت منها نقطة التقاطع/الالتقاء لثقافات متعددة . أفضى ذلك إلى وجود نزاع دائم بين الهوية والرغبة ، بين المتاح والمأمول ، ويتجسد هذا النزاع فى كافة أوجه التمثيل الثقافى بها . وقد أخفقت القراءات التقليدية للأعمال التصويرية المستوحاة من موقع الإسكندرية الثقافى فى رصد إسهام هذه الأعمال فى تفعيل الوضع الثقافى للفن المصرى الحديث والمعاصر . لذا ، أود إعادة قراءة بعض الأعمال التى مثلت الإسكندرية بين منعطف قرنين ، وسوف يرتكز اختيارى على نماذج من المحاولات لجعل التمثيل الثقافى فضاءًا بديلاً ، أو فضاءًا بينيًا ، يسمح بالمشاركة الجمعية فى قراءة اللوحة ، مما يهيئ سبلاً لإرساء علاقات متبادلة بين الفردى والجمعى .

فى أواخر القرن التاسع عشر ، تحولت الإسكندرية إلى مدينة عالمية بفضل نظام الحكم الذى أتبعه محمد على (١٨٠٥ – ١٨٤٨) ، فاجتذبت المستثمرين ، والمغامرين ، والفنانين ، ذوى الطموحات ، والفارين من التفكك السياسى فى أوروبا ، والصراع الطائفى فى الشام . وقد ساعد الموقع البينى للإسكندرية ، وتشكلها الثقافى على تكييف القاطنين بها على تقبل الوافدين إليها من سائر أرجاء العالم ، كما اعتادوا التعايش مع الاختلاف ، وتجنب الممارسات المؤسسة على ثنائيات قاطعة . وانتمت الجماعات النازحة إلى ثقافات متغايرة ، ولم يمل أفرادها إلى زرع العداءات القومية أو الاجتماعية فيما بينهم ، أو التمييز بين المصرى والأجنبى (ألبير ، ١٩٩٦ ، ٦٧٠) ، غدت الإسكندرية مدينة الآخر ، قومية وعالمية فى آن ، وقد ساعدها تاريخها الثقافى على ذلك . فالتمثيل المرئى للإسكندرية فى سائر العصور ، لم ينقسم إلى ثنائيات متباينة تفصل بين القومى والوافد ، أو الأسطورى والدنيوى ، بل تتآلف تلك الثنائيات فى عملية حوارية تتوازن بها الممارسة الدينية/ الدنيوية بالرؤى المنظرة لها . والجماعات المتباينة النازحة عبر الأزمنة المتلاحقة ، أنتجت رؤى متعددة للماضى والحاضر ، فجاء إنتاجها الثقافى متجاوزا للحدود الفاصلة بين الثقافات والأطر المعرفية ، لذا ، غدت الإسكندرية فى نهاية القرن التاسع عشر أرضًا خصبة لظهور أعمال تصويرية تقدم تمثيلا مرئيا يتصدى للتقنيات الفنية التى تجيزها المؤسسات التعليمية والمعرفية النظامية آنذاك .

وفد النازحون إلى الإسكندرية يحملون معارف وتقاليد فنية مكتسبة من

الأكاديميات الأوروبية . وقد تتلمذ الرعيل الأول من فنانى الإسكندرية فى مراسم الفنانين النازحين ، ومن بينها مرسم جويلا بالنت (١٨٨٤ - ١٩٥٦) مجرى المولد ، واستوطن الإسكندرية قرابة خمسة وعشرون عاما . وهو يعد نموذجا للفنانين الذين لم يتأثروا بالبيئة السكندرية ، فلا نجد لها أثرا فى أعماله . فقد استلهم مناظره الطبيعية وصوره التشخيصية ذات الطابع الرومانسى من التقاليد التشكيلية الغربية السائدة فى القرن التاسع عشر . فتشخيصه للنساء يمثل الرؤية الذكورية التى تقولب المرأة فى إطار شهوانى الطابع ، سواء أفصحن عنه أم تسترن عليه . ويتجلى ذلك فى لوحته **صورة امرأة** (دون تاريخ ، ٢٤ x ٣٢ سم . مجموعة محمد سعيد الفارسى) . فالإتقان الفنى لجماليات اللوحة لا يخفى موقفه من المرأة بوصفها كائنًا جنسيًا يتخفى وراء قناع يرتسم عليه الخنوع والبراءة والخجل .

والمنظر الطبيعى فى أعمال بالنت يختزن حالة التأمل ، أحد مميزات الرومانسية الأوروبية التى انتشرت كفعل مقاوم للعقلانية ، والمادية المسرفة التى شاعت مع التقدم العلمى والثورة الصناعية ، فمع انتشار العقلانية انصرف الجميع عن تمثيل الموضوعات الدينية ، واتجهوا إلى تصوير العناصر المادية المحيطة . وافتقد الكثير من الفنانين التجربة الروحية فترجموها فى المنظر الطبيعى الذى يمثل تجربة التأمل ، وتعد لوحة **لقاء الأحباء** (دون تاريخ ، باستيل على ورق ، ٢٥ x ٢٥ سم . مقتنيات محمد سعيد الفارسى ، شكل ١) بمثابة ترجمة للتجربة الروحية الناجمة عن التأمل فى أسلوب معاصر . والشخصان اللذان يتوغلان فى المشهد الطبيعى هما بمثابة وسيط يساعد المشاهد على مصاحبتهما فى اللقاء الروحى .

وقد راج تصوير المشهد الداعى للتأمل كتقليد فنى بين المستشرقين فى القرن التاسع عشر ، وقد جاء نتيجة لعلمنة التجربة الروحية ، فى محاولة لاستقائها من المشاهد اليومية بدلا من القصص الدينى . اجتذبت صحارى مصر والشام المستشرقين لإيحاءاتها المقدسة ، فهى تمثل الخلفية التى دارت فيها الأحداث الدينية فى الماضى ، فجاء تمثيلهم لها يغالى فى المثالية . (ماكنزى ، ١٩٩٥ ، ٥٠) . ولكن جورج صباغ (١٨٨٧ - ١٩٥١) أضفى على الصحراء بعدًا آخر ، حيث تختلف مشاهده الصحراوية عن التقاليد الفرنسية الهيومانية ، على الرغم من إنه تدرب فى مراسم إيطاليا ، وباريس ، حيث انضم إلى حركة النابى . ولد صباغ فى الإسكندرية لأبوين هاجرا من الشام ، وأتاح له

تنقله الدائم بين الشرق والغرب المشاركة فى الحوار الثقافى القائم ، والإسهام فيه برؤيته . فتختلف لوحة **الصحراء فى أسوان قبل الخماسين** (١٩٣٣ ، زيت على توال ، شكل ٢) ، عن نظيراتها التى رسمها المستشرقون ، الساعية إلى تحقيق الرؤيا النبوئية وما يتبعها من خلاص روحى . فاللوحة قد يغمرها جو تأملى ، وإيحاءات بالأزل المهيب ، ولكنها تبتعد عن المنظور الأحادى فلا تلتقى خيوطها فى نقطة محورية ، بالوصول إليها يصل المشاهد إلى لحظة التجلى . بل على العكس ، هناك علامات عدة تعمل على إحالة منظور الرؤية حتى لا يتحدد المُشاهد ببؤرة محددة فى التكوين . فالمشهد قد يوحى بحالة من السكون تؤكده الصخور التى تتوسط التكوين لتقوم بمقام محور مركزى وهمى . إلا إن الخطوط نصف الدائرية المحيطة تبدد هذا الثبات ، فتتحرك العين من الصخرة الأمامية إلى الخلفية دون الوصول إلى نقطة ارتكاز عند الهضبة المركزية الكبرى ، بل تتجاوزها متتبعة الظلال الملتوية الممتدة إلى خارج الإطار ، فالخطوط الملتوية التخيلية الماثلة فى الأمامية تتردد أصدائها وتتشعب لتصل الأمامية بخلفية المشهد ، حتى يبدو الأفق قريبًا وبعيدًا فى آن .

هذه الحركة البصرية المتواترة تعد المشاهد لاستقبال العاصفة الخماسينية ، وكأن المنظر الطبيعى غدا نظيرًا عضويا عن حالة من حالات التأهب . فلا ينحصر اهتمام المشاهدِ بالصحراء لموقعها الجغرافى ، أو لإيحاءاتها الدينية ، مثلما كان الحال لدى المستشرقين . فقد تحول المظهر الخارجى للمكان إلى تجربة مشحونة بالتوقعات . كما تحول المكان إلى سياق بصرى تتصل عناصره فى علاقات دالة ، حتى يخوض المشاهد تجربة المكان بوصفه كيانًا متحركًا يختزن طاقة فاعلة متفاعلة مع من يجيد قراءة عناصره .

ويتمثل لنا نبض المكان فى مناظر طبيعية أخرى لصباغ . فلوحة **مراكب شراعية على النيل فى مصر القديمة** (١٩٢١ ، زيت على قماش ، ٧٣ x ٩٢ سم ، شكل ٣) لها عنوان مرجعى يحيل إلى موقع جغرافى معروف ، ولكنه يتحول فى اللوحة إلى تجربة مرئية يصعب تعريفها وفقا إلى مكان أو زمان بعينه . فبتوغل القارب المركزى فى أعماق المشهد ، نتوقع انحسارًا فى الرؤية ، ولكن على العكس ، تبدو المنازل الخلفية أكبر حجمًا بفعل تأثير الضوء . ويوحى التدرج اللونى بوميض الضوء على الماء ، فتزداد الإضاءة كلما تسللت عين المشاهد إلى الداخل . فيعمل التوزيع الضوئى على إرباك المسافات وخرق المنظور الأحادى ، كما يخلق حركة دفع أمامى وارتداد للخلف ، ليتأرجح التكوين بين بعدين : فالرؤية السطحية تتلقاه ثلاثيا ، بينما توحى العلاقات

اللا واقعية بين عناصره بأنه ثنائى الأبعاد . ذلك الارتباك فى التلقى تدعمه المراكب المصطفة على اليسار . فأشرعة المراكب على يسار المشهد تشكل تكوينًا متوازنًا من الخطوط المائلة ، والأفقية ، والرأسية ، وهو تكوين نمطى ربما المقصود به إضفاء التوازن على الحركة دون تثبيتها حتى الجمود . فالأشرعة الممتدة لا توحى بالتباعد ، فلديها أطوالاً متساوية على الرغم من امتدادها لمسافات إلى الخلف . فهى وإن تبدو طبيعية ، يأتى توزيعها فى الفراغ توزيعًا يتعمد إلغاء المنظور الواقعى .

والابتعاد عن الواقعية الصارمة كان تأكيدا لخصوصية التجربة ، لذا جاءت أعمال محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) متحدية للمركزية الغربية التى استخدمها المستشرقون فى الصور التمثيلية لمصر ، كما نقضت معطياتها الدلالية . طرحت المناظر الطبيعية المحلية التى صورها محمود سعيد رؤية جديدة تدحض ما سبقه إليه المستشرقون ، رؤية تستلهم من المنظر الطبيعى فضاء يتشكل بالممارسة البصرية . فالمشهد الممثل لا يكتمل سوى بتفاعل المشاهد معه . ففى لوحة **منظر من الريف** (١٩٢٩ ، زيت على ورق مقوى ، ٩٤ X ٦٠ سم ، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٤) يتحول المنظر التقليدى الساكن إلى تكوين مفعم بالحركة . فيبدو الطقس الخريفى ساكنًا ، داكنًا ، منقبضًا ، ولكن يتسرب وميض الضوء عبر الغيوم فى الفضاء العلوى ، ومن النافذة التى تتوسط البناية . فمصدر الضوء هنا لم يقتصر على إضاءة اللوحة ، ولكنه يرادف بين المصدر الضوئى السماوى والأرضى . ويؤدى ذلك الترادف إلى التأليف بين الحس الصوفى ومصدره الشعاع الضوئى الأثيرى ، والقياس العقلى المتجسد فى البنيان المعمارى المحكم للبناية فى علاقته وعناصر المنظر الطبيعى الأخرى . ففى إعادة رؤية المنظر الطبيعى خارج النمطية التى فرضها المستشرقون ، نجح محمود سعيد فى التوفيق بين التجربة الصوفية والدنيوية ، وهما تجربتان لم تتعارضا طوال تاريخ الإسكندرية الثقافى ، ويعمل سعيد على تأكيد تلازمهما فى صياغة جديدة .

كما مثل محمود سعيد الإسكندرية فى لوحة **المقابر** (١٩٢٦ ، زيت على قماش ، ١١٣ X ٨٥ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٥) بصورة مغايرة لما مثله المستشرقون (حفر للمقابر الإسلامية فى نهاية القرن ١٨ م . من **وصف مصر** ، العصر الحديث ، الجزء الثانى) . فالمشهد يجمع المقابر بالمدينة ، ولكنه عند سعيد تحول من الواقعية ليغدو تجربة مركبة تمزج الذاكرة والوجود ، وعالمى الماضى والحاضر معا ، أما النسوة اللاتى فى الأمامية فتقمن بدور الوساطة حيث تربطن الجبال بالسحب ،

والأرض بالسماء . فهن تنتسبن إلى الجبال بفعل الترديد اللونى ، كما تنتسبن إلى السماء بفعل الشفافية التى تكسوهن ، حتى غدون مصدرا للضوء كالسحب . فتجتمع فى النسوة صلابة الصخور ، وأثيرية الضوء ، وتتجسد فيهن علامات الوجود والغياب . الحياة والموت ، فهن تمثلن نقطة الوصل بين المقابر الواقعة فى أمامية اللوحة والمدينة التى تتراءى فى الأفق .

وعوامل الإزاحة التى شهدتها الإسكندرية منذ نهايات القرن التاسع عشر ، فتحت آفاقًا جديدة لتشكيل ثقافة عبر قومية تتصدى للفوارق الثقافية . ويتجلى ذلك فى أعمال أونيج أفيديسيان (مواليد تركيا ، ١٨٩٨) الأرمنى الأصل ، الذى تدرب فى الأكاديميات الأوروبية قبل النزوح إلى الإسكندرية ، ولم يتدخل تأسيسه الأوروبى فى توجهاته الفنية مثلما كان الحال فى إنتاج المستشرقين . فإنتاجه لا يقدم تمثيلا للغيرية ، وهو الاتهام السائد الموجه للمستشرقين (لندا نوتشلن ، ١٩٩١ ، ١٢ - ١٥) ، بل تتطلب لوحاته قراءة تتعدى الفوارق الثقافية ، لصعوبة إحالتها إلى مرجعية ثقافية محددة ، واستيعابها لأساليب عدة ، إلى جانب مراجعته للتراث البيزنطى لإيجاد موضعا للذات بعد تعرضه للترحال المتكرر .

ولوحة **العائلة** (١٩٤٦ - ٤٨ ، زيت على قماش ، مقتنيات م . تشاكدجيان ، شكل ٦) تتناص ولوحة من الفسيفساء ترجع للعصور الرومانية (اكتشفت فى ثمويس ، ومعروضة فى المتحف اليونانى والرومانى ، الإسكندرية) ، كما تتناص ولوحة **المدينة** لمحمود سعيد . والوعى بهذا التناص يؤكد ضرورة قراءة التمثيل المرئى السكندرى بوصفه تمثيلا لمدينة أو سياق ثقافى تتنازع/تتفاعل فيه الهوية/الخصوصية والرغبة/الغيرية . و**العائلة** لأفيدسيان تحتفى بمثاليات الترابط الاجتماعى المتمثلة فى الأسرة التى تتوسط اللوحة ، كما تستدعى ما يختزن فى الذاكرة من معارف تتمثل فى ألواح بين يدى شيخ حكيم يمارس دور المعلم ويشغل الجانب الأيسر من التكوين . ولكن هناك أيضا وقتا للمرح والرقص أو الاحتفاء بالزمن الآنى تمثله الفتيات فى أقصى يمين التكوين ، ويمكن قراءة اللوحة كوحدة كلية أو كثلاثية يجمعها إطار واحد . وإن كانت **العائلة** تتناص وما سبقها من تمثيل مرئى سكندرى فهى تسهم بقراءة جديدة للطقوس الحياتية والروابط الاجتماعية فى سياقاتها العامة والخاصة . والتشكيل يضع الشخوص فى الأمامية ، ويمتثل بالتساوق المعمارى إلى حد تجميد الحركة لتنسيق الإيقاع ، فالتساؤلات الاجتماعية التى تشغل أفيدسيان فيما يخص علاقة الأسرة بالتاريخ ،

وموازنة الحياة بين الجد والهزل هى تساؤلات تثير إشكال فنى ، يستلهم الفنان حلولاً له من التقنيات الفنية المستخدمة فى الأيقونات البيزنطية . فهو يطرح واقع العلاقات الاجتماعية فى صراعها بين الجد والهزل فى تكوين يكاد يكون ثلاثى الأجزاء (مثلما المعتاد فى الأيقونات البيزنطية) مما يتيح للمشاهد حرية إيجاد العلاقات بين الأجزاء التى تمثل تكوينات مستقلة ومترابطة فى آن .

وقد تبدو لوحات أفيديسيان وكأنها تتناول موضوعات سرمدية لافتقادها البعد التاريخى الآنى . ولكنه يهدف إلى إحياء صورًا من ماض ولى ، يرى ضرورة إدماجها فى حاضر ذو موضع تاريخى وجغرافى . وربما استلهم رؤيته المتخطية للأزمنة والأمكنة من التجربة السكندرية التى مزجت الثقافات على مر العصور ، مما شجع الفنانين النازحين إليها على التجريب فى التقنيات الفنية بالاستفادة من كافة الثقافات متجاوزين الأسس الجمالية الكلاسيكية . ولوحة السبّاحة (١٩٤٩ ، زيت على قماش ، متحف الفن الحديث ، الإسكندرية ، شكل ٧) هى تمثيل لامرأة لا تنتمى بمظهرها إلى مكان أو زمن محدد ، كما يبتعد المشهد المحيط بها عن التمثيل الطبيعى . وقد توحى اللوحة بأنها تمثل الإسكندرية - حورية البحار - وهى كانت تمثل فى الفن البطلمى فى صورة امرأة البحار ، مع اختلاف التقنية المستخدمة هنا ، والتى تصور الإسكندرية بوصفها مكانًا يتعدى حدود الأمكنة . فالسبّاحة تمثل تزامن الحقب التاريخية ، بمزجها لتقنيات الحداثة والقدم فى التشكيل . فملامح السيدة توحى بأنها عصرية ، مقدمة على الحياة ، بينما تضفى عليها انحناءة الرأس - وهى مستمدة من الأيقونات البيزنطية - سمة التروى ، فهى مقدامة دون مجازفة ، أما زيها فيمزج الملبس المصرى القديم فى غطاء الوسط ، بعباءة الأساقفة والنبلاء فى العصور الوسيطة ، لتبدو فى علياء يدحض النظرة الذكورية المتلصصة للمرأة كما مثلها المستشرقون . وتعد السبّاحة جزء من المعالجة التشكيلية واللونية للمكان المحيط ، فهى معالجة تبتعد عن التمثيل الطبيعى . كما يصعب تحديد مصدر الضوء فى التكوين ، مثلما الحال فى الأيقونات البيزنطية ، ووظيفة التظليل هنا ليست للإيهام بالواقع ، بل لربط المرأة بالأرض ، وتوثيق العلاقة بينهما .

وفى استخدام التظليل - وهو تقنية واقعية - فى تكوين لا واقعى ، مفارقة تاريخية المقصود بها تخطى الأزمنة والأمكنة لا لمجرد الخروج عن التاريخ ، بل لإظهار الطبيعة المركبة للمرأة/الإسكندرية ، مما يدحض الآراء التقليدية للأنوثة/الهوية ، أحد القضايا الرئيسية التى تناولها الفنانون فى العالم آنذاك .

تبارى فنانو الإسكندرية وفنانو الغرب فى معالجة الهموم المعاصرة ، بالاستفادة من التجربة السكندرية - فيما تمثله من تعددية السياقات التاريخية والجغرافية - ببعث العناصر المرئية المحلية التراثية لتوظيفها فى التحديث التقنى . وتوصلوا بذلك إلى حلول جديدة تبتعد عن التقنيات الأوروبية الأكاديمية . ولذا ظل إنتاج السكندريين مهمشًا إلى عهد حديث ، فهم يختلفون عن فنانى المركز الأوروبى ، ومبعدون من قبل القاهريين لاتهامهم إياهم بالولاء لخلفيتهم الأوروبية ، وهذا الخلاف مثار للجدل حتى يومنا هذا . وربما نجد فى أعمال مارجريت نخلة (١٩٠٨ - ١٩٧٩) ما يعيد النظر فى تلك الأحكام المطلقة . ففى مجموعة لوحاتها التى تمثل باريس فى الخريف ما شجع النقاد على ربطها بالانطباعيين ، بينما لم يكن الانطباعيون المصدر الوحيد الذى استوعبت مار جريت تقنياته . ففى لوحة **بورصة باريس** (١٩٤٥ ، زيت على قماش ، ٩٩ X ٨٠ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٦) تبرز لنا الفنانة إمكانات تصويرية هائلة كامنة فى مشهد يومى يمثل تكالب البشر على المال فى رؤية كوميدية ساخرة لملهاة الحياة ، فالمشهد مفعم بالحركة التى نتتبعها فى ضربات من البقع اللونية المتكررة فى تكوين دائرى . وتتكدس الشخوص الممثلة فى إيقاع متسق وتشغل فراغًا ضيقاً حول مركز غائب . والحركة الدائرية المتلاحقة للجماعة تحجمها المسطحات ذات الخطوط المستقيمة التى تشكلها الحواجز الحديدية فى الخلفية ، وكذلك الحوائط الجانبية . فعلى خلاف الانطباعيين ، لا تقدم مارجريت نخلة رؤية لحظية ، بل حالة استمرارية تتولد عن حركة تبادلية متكررة . ففى داخل السطح الدائرى تمتد الأذرع فى حركة جاذبة نحو المركز . وتنسلخ بضعة شخوص عن دائرة الحشد لتتجه نحو حواف التكوين ، مما يوحى بحركة طاردة من المركز . وتتراءى لنا الحركة التبادلية بين الجذب والطرد المركزى من منظور علوى ، يستخدم إمكانات المنظور الثنائى فى تحقيق المنظور الثلاثى الأبعاد .

فتوازن إيقاع الترددات اللونية التى تمثل الشخوص فى فراغ التكوين يتولد عنه إيقاع زمنى يوازن بين الحركتين الدائريتين الجاذبة والطاردة معًا . فالتوازن اللونى والحركى يفضيان إلى ترابط زمانى ومكانى فى تجربة مرئية تقيم علاقة تبادلية بين المنتج والمشاهد ، أو الفاعل والمفعول به . تلك التقنية تتحدى مركزية المنظور الغربى من جانب ، ومن جانب آخر تتصدى إلى لا مركزية الوحدات المتكررة فى الفن العربى ، التى تمثل شكلاً من أشكال حلقات الدوار مثلما فى رقصة التنورة ، الرقصة الصوفية المؤدية للهذيان . فتلك الموازنات تبرز التفاعل بين الحركة والثبات ، دون إدماجهما أو نفى إحداهما .

وهناك تكوين دائرى آخر فى لوحة الحمام (١٩٤٨ ، زيت على قماش ، ١٠٠ x ٨٠ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٩) وهى تعتبر محاكاة ساخرة للوحة الحمام للفنان الفرنسى انجر Ingres (١٨٥٩ - ٦٣ ، زيت على قماش ، ٤٢ ، سم ، متحف اللوفر ، باريس) . فلوحة انجر تمثيل لا واقعى وشهوانى ، يعمل حمام مارجريت نخلة على نقضه حيث تقدم ملهاة ساخرة للحمام الذى ظل مثيرًا للتلصص الذكورى . فالأجساد النسائية عالجتها مارجريت بالمبالغة فى الشكل لإبراز القوى العضوية الكامنة فى النسوة ، وتكاد تكون التقنية التشكيلية المستخدمة هنا أقرب إلى التلقائية لإظهار بساطة تلك الشخوص . فالنسوة قد تحررن من القيود الاجتماعية المتمثلة فى الملبس ، ولكن لا تتعمدن الإثارة الجنسية . ففى هذا السياق يغدو نزع الملابس تحررا من القيود ، ويغدو الحمام مكانا للابتعاد عن المراقبة والاستجمام ، وهو حق مكفول لهن . فالغرض هنا ليس تعريض أجساد النساء لمتعة النظرة الذكورية التى استباحت استرقاق النظر إليهن فى خلوتهن . فالتكوين الدائرى يعترض على الرؤية المركزية الملازمة للذكورة ، ويتيح لرؤية أكثر تشعبًا عبر المسطحات الدائرية ، يتوسط التكوين حمام مستدير ، وتعمل الأقواس الخلفية على ترديد الحركة الدائرية . وتتوزع المستحمات فى تشكيلات ثنائية لضبط الإيقاع فى المشهد الذى يوحى بالارتباك ويضج بالحركة .

وإن كان التكوين لا يمتثل بالقيم الجمالية الكلاسيكية فذلك لا يعيبه ، فالمقصود ليس دعم المفهوم الأوروبى للجمالية بل تقديم رؤية محلية تبرر التقنية المستخدمة . فهى تتجنب الرؤية الذكورية الغربية التى تضعف المرأة بجعلها مثارًا للشهوة ، ومن ثم قمعها ، وتعمل مارجريت على دحض تلك الرؤى بتمثيل القوى الفطرية الكامنة التى تظهر عند تحررها من العوائق الاجتماعية . والقدرة على التحرر من القمع الاجتماعى عادة ما تتوفر لدى الطبقات المهمشة ، وهى طبقة غير ممثلة فى الخطاب المهيمن ، ومن ثم لم يهتم أحد بتمثيلها وبالتالى قد تم تنميطها فى قوالب اجتماعية تتكيف مع المفاهيم السائدة . وقد أدركت مارجريت نخلة خصوصية المهمشين التى جهلها المصورون الغربيون ، وترتب عليه إخفاقهم فى استيعاب الاختلافات الثقافية واكتشاف إمكاناتها التشكيلية . فمرجريت تعيد صياغة الحدود التى رسمتها الثقافة الغربية الرفيعة بتمثيلها لمشاهد ومواقف من الحياة اليومية للعاديين أو المهمشين بأسلوب الملهاة الساخرة لتتجنب حصرهم فى منظور أحادى يطمس خفايا وجودهم .

لم تكن التحولات التى طرأت على الأساليب الفنية السكندرية - فى بدايات القرن العشرين - بمجرد محاولات لمحاكاة الغرب فى تقنياته المتنوعة ، بل شكلت التقنيات الجديدة تحديا للنزعات الغربية حيث تجاوزت الخيارات القائمة على النزعة الذاتية التى تدعم النسبية المطلقة ، والشائعة فى الغرب آنذاك . ويتجلى ذلك فى ما قدمته إيمى نمر ، السورية الأصل ، حيث يتحدى إنتاجها ذاتية التعبير ، والانغماس فى الحسية المفرطة ، التى ازدادت شيوعًا . فهى تشكل تكوينات جمالية ذات إيحاءات صوفية بها عبق الشرق ، ومستلهمة من الجماليات القبطية والبيزنطية ، وهى جماليات تذخر بها منطقة الشرق الأوسط . (للمزيد انظر أندريه جرابار (١٩٥٣) فى دراسته عن العلاقات بين فنون البحر المتوسط قديمًا) .

وفى لوحة الميلاد (١٩٣٠ ، زيت على قماش ، ٧٨ X٧٨ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٠) تعيد إيمى نمر تمثيل الأيقونة الشرقية ذات المسحة الصوفية . فعلى عكس وجوه الفيوم التى ترمقنا شخوصها بنظرات ثاقبة ، تسبل الشخوص الممثلة هنا عينيها وكأنها فى تأملها للطفل ، وهو موضع الاهتمام الرئيسى فى التكوين ، تتأمل ذواتها . وقد تم تحديث التقنية المستعارة من الأيقونة الشرقية فى توزيع العناصر فى الفراغ ، واستخدام الإضاءة ، ومزج الألوان ، مما له الأثر على التأثير الكلى للوحة . يتسم التكوين بالتساوق لوجود محور مركزى متمثل فى الطفل ، يوازن العناصر المحيطة به . وقد يوحى التكوين بمنظور ثلاثى الأبعاد لظهور طيف مدينة قابع فى الخلفية ، ولكن المنظور الثلاثى ليس المقصود به تجسيد الشخوص الممثلة تجسيدا طبيعيا ، بل لتكتسب حيزًا فى الفراغ يقربها إلى مخيلة المشاهد الذى اعتاد الشخوص الممثلة فى بعدها الثلاثى . فغدت الشخوص أكثر ألفة للمتفرج من شخوص الأيقونات المسطحة ، دون أن تمثل تمثيلاً طبيعيًا . وتكتسب الشخصيات الممثلة فى اللوحة طابعًا صوفيًا يعيد إنتاج الأيقونة الدينية ليس بهدف إعادة تأسيس مفهوم القدسية . فالروحانية التى تتسم بها الشخوص لا تفرض كيانات سامية/ متعالية ، بل تدعو المشاهد لتأمل حالة السكينة النابعة من رهافة/بساطة الحس . ويتساوى موضع الشخوص فى التكوين مما ينقض الترتيب الهرمى السائد فى الأيقونات الشرقية التقليدية ، فالأم والابن يتساويان بالحشد الملتف ، ولا يتمايزان بهالات من النور تحيط برأسيهما . أما هنا فينبع الضوء من صدور كافة الشخوص دون تمييز ، وإن زادت مساحة الضوء المنبثقة من صدر الطفل ، وهناك تساوق فى تشكيل الصدور المنيرة ليتجلى عبر ذلك التناسق

التواصل المشترك بين الشخوص التى تؤلف بينها محبة الطفل الوليد . فالتراسل المتبادل بين الشخوص فى صمت يصعب تعليله وفقًا للتصنيفات الدنيوية أو الدينية ، فهو يمزجهما / يتجاوزهما معًا .

وبإضفاء مسحة سحرية على الشخوص الممثلة ، تسعى إيمى نمر إلى تجاوز الغيرية ، ذلك بتجنب تنميط الشخوص بدلالات قاطعة . فالملامح خالية من التعبير وتمتنع عن البوح بمعنى كامن بها . فالاحتفال بالميلاد هنا يصعب صياغته عبر أنساق اللغة المتداولة لأنه يمثل تجربة لا يتباين فيها البوح والكبح . وليس الهدف بتلك المراوغة هو إعاقة فهم اللوحة ، بل إطلاق آفاق التفسير لإتاحة إمكانات متعددة للرؤية ، والاعتراف بتعدد الرؤى هو خطوة لتقبل الغيرية .

كما تستخدم إيمى نمر تقنية تجمع بين الشفافية واللا شفافية فى تمثيل الصور الشخصية ، والطبيعة الصامتة ، والمناظر الطبيعية . ففى **صورة شخصية لامرأة** (١٩٢٩ ، زيت على قماش ، ٧٠ X ٥٨ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١١) تظهر تفاصيل واقعية توحى بملامح وجه إحدى السيدات ، دون مراعاة تجسيد الكتلة ، أو الاهتمام بتنفيذ الشكل على وجه أكمل . فالصورة الشخصية هنا تستعيد التقنية المستخدمة فى الأيقونات البيزنطية والقبطية ، ويظهر ذلك فى انحناءة الرأس ، والعيون المسدلة ، وأحادية اللون المستخدم ، إلى جانب انبثاق الضوء من الصورة الشخصية عينها . والتجديد التقنى فى اللوحة يتمثل فى عملية الإزاحة التى تبدلت بموجبها الخامات المكونة لنسيج اللوحة . فالشعر والملبس يتجليا فى شكل نتوءات وبروز ليخلقا تباينات بين المساحات المضيئة والمعتمة . ويختلف ذلك الأسلوب عن تقنية التكعيبيين التى تقحم التراكيب الهندسية على موضوع التمثيل ، حتى صارت محصورة فى أشكال هندسية صارمة . أما الانقطاعات المرئية فى لوحات إيمى نمر فهى تنبع من سطح اللوحة وليست مقحمة عليها . فالتعارض بين المستوى الواقعى لتفاصيل الوجه ، وعناصر الإزاحة التى أضفيت على النسيج ليغدو بعيدا عن الواقعية يفضى إلى اللا حسم بين المنظور الثنائى والثلاثى الأبعاد ، والتناوب بين النسبى والمطلق ، فتفاصيل الوجه تمثل رؤية واقعية بينما تعمل تعاريج النسيج إلى إزاحة العناصر الأخرى لتبدو غير واقعية . ويعمل هذا بدوره على تجنب تأكيد هوية الوجه المشخص أو اختزال ما يمثله فى دلالة ثابتة . فلا تنتهج أيمى نمر خطوات تحليلية فى معالجتها للصورة الشخصية ، بل توحى لمساتها بقسمات الوجه دون التركيز على الانفعالات النفسية

المألوفة ، متجاوزة بذلك محدودية الصورة الشخصية التقليدية التى ارتبطت بالقدرة على التمثيل الدقيق لشخصية فعلية .

ابتعدت إيمى عن الواقعية المفرطة ، واجتذبتها خفايا النفس فتجنبت الوقوع فى مأزق النسبية المطلقة الذى حفلت به الأوساط الغربية والنابعة من لذة الانغماس الذاتى . فجاء استخدام إيمى لتقنية الأيقونة فى أعمالها مفعما بالحس الذى يستشعر التداخلات القائمة بين حاستى البصر والملمس . ذلك الحس ينبع عن معرفة بالتقنيات التمثيلية المتنوعة ، وذلك ليس بهدف تنميطها فى شكل يحقق التجانس اللا إرادى . فالتمثيل المرئى يستخدم هنا بوصفه فضاء يتيح اللقاء الثقافى ، لاجتياز النقطة الفاصلة بين الذات والغير .

وقد استفاد الأخوين سيف وانلى (١٩٠٥ - ١٩٧٩) وأدهم وانلى (١٩٠٨ - ١٩٤٩) من التجارب التقنية الغربية فى أعمالهما ، حيث استوعبا تنويعاتها المختلفة واستخدماها فى مراحلهما الفنية المختلفة ، حتى يصعب تتبع تطور العلاقات التصويرية فى أعمالهما لتبدل الأساليب الفنية المستخدمة . فقد يسود الفراغ فى بعض اللوحات دون التركيز على التفاصيل ، وفى لوحات أخرى قد يقترب سيف وانلى من الذات المشخصة لتشغل الفراغ بأكمله ، متجلية من منظور أمامى يخلو من أية أبعاد . وبينما تفتقد لوحات سيف وانلى أية خصوصية تاريخية حاول ابتداع أسلوب يجسد المشهد الطبيعى لمدينة الإسكندرية (شكل ١٢) . وتفتقد راقصات الباليه فى لوحات أخيه أدهم وانلى أية علامات للهوية ، ولا تتمثل فى سياق سردى . كما تفتقد لوحات أدهم وانلى أيضا المرجعية التاريخية والاجتماعية . فلوحة المحكمة (دون تاريخ ، زيت على أبلاكاش ، ٣٦ x ٥٤ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٣) تمثل مشهدًا يلمس خصوصية اجتماعية تتناول مشكلة الطلاق . ولكن اللوحة لا تفيض بحس مأسوى ، ولا تتجلى فيها وطأة الحياة . انحصر اهتمام الأخوين وانلى فى استملاك التقنيات الأوروبية لمحاولة اكتشاف لغة مشتركة بوسعها التعبير عن البيئة المحلية ، ما أدى إلى اتهامهما بمحاكاة الغرب . فلم يتفهم البعض أن الحوار التقنى الذى تداول به الأخوين مع محدثات الغرب قد تم عبر لغة أجنبية . وقد يكون ذلك مرفوضًا من بعض النقاد ، ولكن ينبغى تفهمه فى السياق الثقافى الذى تم فيه .

ظل الوضع الثقافى فى الإسكندرية مهيئًا لتفاعل الثقافات ، متجاوزا التعصب للغة

القومية . ويشهد على ذلك انتشار المجلات الثقافية فى لغات متعددة ، وإن فاق عدد المجلات الصادرة بالفرنسية ما يصدر باللغات الأخرى . ولم يكن فى ذلك إنكار للهوية القومية ، بل تأكيد على أحد أوجهها المتعددة ، وهو الوجه المنفتح على العالم . فمفهوم الحداثة ما كان ليتحقق سوى عبر وسيط حيادى ، لغة غريبة على الجماعات النازحة إلى الإسكندرية والمقيمة فيها ، ولكنها لغة تتيح لتلك الجماعات الاتصال بعالم الحداثة ، ظلت الجماعات المتعددة الجنسية التى تقيم بالإسكندرية حتى منتصف القرن العشرين تتبنى موقفًا ليبراليًا يرفض التقيد فى إطار ثقافة رسمية تفرض عليه . ويرجع ذلك إلى تجنب تلك الجماعات إثارة النعرة القومية التى مزقت البلدان الأوروبية الفارين منها ، أو الفتن الطائفية التى حاصرت النازحين من بلاد الشام ، (للمزيد انظر ألبير ، ١٩٩٦، ٦٩ - ٩٤) . باتت الإسكندرية موضعًا بينيًا بين الأمم يسمح بالتعددية ، ولكن بعد تأميم قناة السويس ، يفشل التضامن الجماعى الذى نمى فى الإسكندرية فى الصمود للتغيرات السياسية لقصور فى توجهاته . فقد اقتصر التضامن الجماعى على أبناء الحضر ، وتأسست مفاهيمهم الثقافية على رفض تسييس الدولة . ومع ذلك ، نجحت تجربة الإسكندرية فى تشكيل مرحلة انتقالية بين النظام العثمانى ومصر المستقلة ، (ألبير ، ١٩٩٠ ، ٧٣٦) .

أما القومية المصرية فنشأت عن تحالف طبقة الريفيين المتمسكة بالتقاليد ، والطبقة البرجوازية المقيمة فى الحضر . وقد أدت التغيرات التاريخية والاجتماعية فى الخمسينيات والستينيات إلى تنامى الشعور القومى ، كما تولدت الحاجة لإنتاج فن يتميز بخصوصية تاريخية . ويجسد محمد حامد عويس (مواليد ١٩٢٠) تلك الطموحات القومية فى إنتاجه . ولوحة **خروج العمال** (١٩٥٣ ، زيت على قماش ، ٩٨ X ٧٩ سم ، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٤) تمثل التضامن بين القوى العاملة ، ويتراءى لنا الحشد جامعا للهوية الريفية والحضرية معًا . يتقلص الفراغ فى اللوحة ليتجسد فيه العمال بوصفهم وحدة تشكيلية متكاملة . والعمال الشاغلين أمامية اللوحة يرتبطون تشكيليا بمداخن المصانع المتصاعدة فى الخلفية ، لربط مفهوم التقدم بالإنتاج ، وإن كان المثقفون الأوروبيون قد اكتشفوا آنذاك الآثار المدمرة للتصنيع ، فالقوميون ، وأنصار الحركة الشعبية فى مصر لم يتنبهوا إلى ذلك ، وكان التصنيع بالنسبة إليهم مفتاح التقدم .

وازداد الاهتمام بتحرير المرأة المصرية والعمل على إلحاقها بالتعليم لتحقيق المجتمع

العصرى ، فبدت لحامد عويس صورة المرأة التى شخصها محمود سعيد فى لوحة **المدينة** لا تتلاءم وصورة المرأة الجديدة . فقدم حامد عويس لوحة **بنات الإسكندرية** (١٩٦٧ ، زيت على قماش ، ١٣٥ X ١١٠ سم . شكل ١٥) لتحاكى لوحة محمود سعيد **المدينة** محاكاة ساخرة . فقد استبدلت إحدى الفتيات الثلاث الزى الشعبى بزى المرأة العصرية الذى لا يعوق خطواتها المتقدمة نحو الأمام ، وقد اتسمت على ملامحها الجدية الملازمة للمرأة المتعلمة ، فلم تعد هناك حاجة للنظرة الساحرة المرتسمة على وجوه بنات الإسكندرية ، مثلما فى لوحات محمود سعيد . أما الفتاتان اللاتى لم يتعلمن فتمكثان فى الخلفية ، تتهامسن فى قلق . ربما كان عويس يتطلع إلى التقدم بينما أدرك الانقسام الداخلى المعوق له .

ويتجسد هذا الشقاق الداخلى فى معالجة الفراغ فى لوحة **البطالة** (١٩٨٩ ، زيت على قماش ، ٦٠ X ٥٥ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة) . فالشكل الرابض يكوّن كتلة صلبة فى فراغ يكاد يكون ثنائى الأبعاد ، ويعد فراغا متخيلا ، لا يرتد إلى أفق يتراجع إلى الخلف ، بل يدعم الشكل الذى يحتل المقدمة ، وليست هناك حدود قاطعة تفصل ما بين مقدمة اللوحة وخلفيتها . كما إن الوضع الغريب للرأس المرفوع البارز من الجسم الرابض ، يكسب التكوين منظورًا علويًا وسفليًا . وبذلك فالتكوين يجسد عزيمة قوية للنهوض حتى فى حالات التوقف عن العمل ، فيبدو الشكل وكأنه رابض ومسترخ فى آن . وبينما يتراءى لنا الشكل عبر تقنية واقعية ، نظل على وعى بأن موضع الشكل فى الفراغ ، تحقق على نحو غير مألوف ، فيما يمثل معالجة جديدة للشكل تكسبه رؤية خاصة .

بات تمثيل الفراغ يثير معضلة للمصورين السكندريين . فقد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بمحاولة إنتاج تمثيل مرئى للهوية المحلية بتجاوز المفاهيم التقليدية للهوية بوصفها اختلاف . ولكن مع تغير الظروف التاريخية بعد تأميم قناة السويس ، فجرت الشعارات القومية المتشددة خطابا كولونياليا معكوسا ، وحفل هذا الخطاب بمزاعم توحيد الكلمة من أجل التضامن مما ترتب عليه ظهور نظام هرمى جديد كان من شأنه الهيمنة على الممارسات الثقافية . تراجع هذا الخطاب بعد واقعة ١٩٦٧ ، فحرب الأيام الست أثارت التساؤلات حول المفاهيم الخاطئة عن الذات مما يتطلب أيضًا ، مراجعة الأعمال التصويرية التى تمثلها . وعصفت السبعينيات بالاحتجاج على التراتب القيمى المفروض من قبل المؤسسة الفنية والمؤسسات التعليمية . فالتجارب البصرية لدى جيل

السبعينيات تغايرت بشكل ملحوظ عما قدمه أسلافهم ، وعما قدمه الفنانون الذين تصدروا الساحة الفنية آنذاك . فقد سادت مدارس فنية تبتعد عن الحياة الاجتماعية للطبقة العاملة والوسطى ، كما تغترب عن ثقافتهما . واحتجت الأجيال الشابة على الفصل بين الثقافة الراقية والدونية ، وهو فصل لم يكن موجودا فى تاريخ الإسكندرية الثقافى . (ستيوارت ، ١٩٩٦ ، ٢٣٨) . وقد دعم هذا الانقسام الثقافى جيل من الأكاديميين كان قد استملك الأسس التشكيلية الذائعة فى الأكاديميات الفنية الغربية التى وفدوا إليها للتدريب ، وقاموا بفرضها على الأجيال الصاعدة بعد عودتهم إلى الوطن . وعادة ما تقترن تلك التصورات الخاطئة ببنية اجتماعية ترفض الفن المحلى بكافة أشكاله ، حتى تغدو الثقافة المحلية مغتربة فى تربتها . ويأتى ذلك مخالفا لثقافة الإسكندرية التى ظلت فى كافة مراحلها تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن المحلى والوافد . بعد ١٩٦٧ ، تنبه جيل السبعينيات إلى وجود شقاق داخلى فى الهوية القومية . وأفضى ذلك إلى قيام عدة جماعات معارضة منشقة لتؤكد أن الثقافة القومية تقوم على الاختلاف ، أى تتعدد إمكانات تمثيلها لتنوع آفاقها .

واحتدم الجدل حول تلك المراجعات الذاتية فى مجلة **الصحوة** (١٩٧٥) ، وهى دورية ثقافية محلية أصدرها شباب السبعينيات المنشق عن أسلافه . شنت **الصحوة** حملة نقدية شعواء على فن المؤسسة . فاتسعت الممارسات الفنية آنذاك ، حيث قام بها أفراد ينتمون إلى سياقات اجتماعية متعددة ، كانوا قد استفادوا من مجانية التعليم ، وعلى الرغم من أن التعليم المجانى قد وظف لخدمة النظام الشمولى ، إلا أنه – للمفارقة – جاء بنتيجة عكسية حيث أتاح الفرصة للمهمشين المستفيدين من المجانية ، استخدام اللغة المكتوبة والمرئية للتعبير عن احتجاجهم . وترتب على اشتراك فئات شعبية متعددة فى صنع الثقافة إحياء الاهتمام بالتراث الثقافى السكندرى الذى لم يميز بين الثقافتين الرفيعة والشعبية . (هناك عدة مقالات تعبر عن ذلك فى **الفن والحياة** ، ١٩٩٣) ،

وكان عصمت داوستاشى (مواليد ١٩٤٣) ، من بين كتاب **الصحوة** ، كما لم تفلح الدراسات الأكاديمية التى تدرب عليها فى ترويض خياله . وقد استلهم داوستاشى محاولاته التجريبية من الفن الشعبى . ويعد الفن الشعبى سجلاً يحمل تراثًا متنوعًا من الطرز الفنية ، تتراكم فيه آثار لا حصر لها ، عمل داوستاشى على صياغتها فى سياق معاصر . فقد استمد من الفن الشعبى إمكانات جديدة لمحو الفواصل بين التصوير ، والنحت والفنون الحرفية . فباتت الصور التى استمدها من الفن الشعبى صورا مركبة

مهجنة تتألف من أشكال آدمية وحيوانية مركبة . ففى مجموعته **قراءة فنجان القهوة** (١٩٩٨ ، زيت على قماش ، ٧٠ X ١٠٠ سم .، شكل ١٦) يحاكى المواجهات بين الآدمى والأسطورى محاكاة ساخرة ، كحلم كيخوتى لخوض المغامرات الناجحة ، وأحيانا يقدم تشكيلات حروفية تفتقد بعدًا سرديًا شكل ١٧ . وهناك بعض القراءات لأعمال داوستاشى قد استخلصت رموزا ذات دلالات خفية من التمثيل البصرى فى اللوحة . (**عالم داوستاشي** ، ١٩٩٣ ، ٨٩) . ولكن من الأحرى قراءة تلك الصور المرئية بوصفها علامات تثرى السطح ، وبالتالى ، يصعب تفسيرها من منظور ثابت (شكل ١٨) .

وإن كانت أعمال داوستاشى تقدم تجربة بصرية ذات قيمة زخرفية فذلك لا ينتقص من فحواها العاطفى ، فهو غير معلن ، ولا يتكشف لنا بسهولة . فالتكوين فى لوحاته يخلو من نقطة مركزية أو خط محورى فاصل ، وخلوه من الاتساق لا يفقده توازنه ، ولكنه يحول دون التحديق عبر منظور أحادى . كما يخالف الجماليات التقليدية فتغدو القوى المتعارضة فى اللوحة ، المتمثلة فى الثنائيات اللونية - الأزرق والبرتقالى - متوازنة . ويعج فراغ اللوحة الضئيل بالحركة مما يثير الاهتمام فى علاقات التساوق .

واللا تساوق ، وتكراره لبعض عناصر اللوحة لا يكون مجرد نسخ ، فهناك دائما تنويعات فى الأسلوب ، أو على الحجم ، أو الشكل فى النسق التكرارى . ويمتزج التكوين بتكرار الأشكال ، والأنماط الزخرفية ، والتنويعات اللونية ، مما يتيح قراءات متعددة للوحة ، فالأشكال المستخدمة تنتمى لحقب ثقافية متغايرة ، وتنويعاتها إنما تدل على التماثل فى الاختلاف ، ومحاولة التعرف عليها هى محاولة للتعرف على هوية متعددة الثقافات عمل الإعلام على حصرها فى قالب واحد . فالمراوغة البصرية تحد من الرؤية الثابتة كما توفر قراءات بديلة لإشكالية الهوية ، التى تخضع لخطاب طائفى فى الوقت الراهن .

فلإعادة صياغة الهوية ينبغى مقاربة الذات بوصفها نقطة التلاحم بين الهوية والاختلاف . فالتعرف على الذات هو وعى بالآخر الذى تحتويه ، والوعى بالأوجه المتعددة للثقافة التى تشكلها . فالفهم الذاتى يتطلب الابتعاد عن الذات لتجاوز المحلية المغلقة . كما يفضى إلى تجاوز المصادمات مع خطاب الاستشراق وإتاحة الفرصة لإنماء خطاب يتجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافات .

وعند إعادة النظر فى علاقة مصر بأوروبا ينبغى تقييم العنصر الرئيسى الذى تقوم عليه الثقافة الأوروبية ، ألا وهو العلم . فالعلم التجريبى قد أزاح الغائية الكلاسيكية مرجعًا إياها إلى القرون الوسطى ، مما أفضى إلى قمع الآفاق الثقافية الأخرى .

كان لذلك الرفض المؤسس على العقلانية المطلقة ردود فعل متفاوتة فى مصر ، مثلما فى مناطق أخرى من العالم . فظهرت الحاجة إلى مناقشة علاقة العلم بالآفاق الثقافية الأخرى . والتجربة الشخصية فى مصر تغلفها أزمنة عديدة ، وتتداول مع ثقافات متعددة ، خاصة فى الإسكندرية . فالثقافة التى تشكلت فيها عبر التاريخ ، عملت على تشكيل البيئة المحيطة ، وتشكلت بها فى آن . ومن ثم ، يصعب تقييم طبيعة المكان بمعزل عن تاريخه . فالكائنات العضوية والجماد يشكلان جزء من البيئة الحية فى التمثيل البصرى للإسكندرية . فالمدينة التى نما فيها خطاب ثقافى ألّف الشتات وتجاوز التناقضات ، يصعب عليها الانغلاق فى إطار أنساق معرفية يفرضها خطاب أحادى يتأسس على العقلانية البحتة .

ومع ذلك ففى أزمنة التحول قد يفضى التنوع إلى مأزق عاطفى وثقافى ، وفى مصر ، يشتد هذا المأزق بالانهيار التدريجى الذى أصاب الوضع الثقافى منذ الثمانينات ، مما نتج عنه بلبلة فكرية عرقلت المسار الطبيعى للتراث السكندرى ، والممارسة الفنية التى ارتبطت به . فالتمزق الثقافى نتج عن مناظرات حامية بين الأصوليين والحداثيين جاءت نتيجة صعوبة استيعاب التكنولوجيا أو العلوم الحديثة لدى البعض ، لابتعادها عن المعارف الحياتية التى تعودوها ، مما أفضى بهؤلاء إلى رفض كافة مبادئ الفكر العقلانى والاستسلام للتغييب . هذا الجدل المحتدم بين العلم والواقع ، أو العلم وما وراء الواقع ، أفضى إلى الفصل بين التجربة الصوفية والعقلانية ، وبين الفن والعلم ، مما أصاب الفرد بشقاق داخلى . ويجوز رأب هذا الصدع الداخلى لدى الفرد فى حالة معاودة صياغة علاقة الذات بالثقافات الأخرى . فمحاولة التعرف على الذات لموازنة نزعاتها المتضاربة يستلزم التعرف على المفاهيم الخاطئة نحو الغير وكأن مصالحة النفس تفضى إلى مصالحة الآخر . فالتمزق الداخلى على المستوى القومى له مردود فى التعاملات على الصعيد العالمى .

ويتصدى عبد السلام عيد (مواليد ١٩٤٣) إلى هذه الإشكالية فى أعماله المركبة ، **المدينة ١** (١٩٨٢ ، خامات متنوعة ، ٢١٢ x ٦٢ سم . بينالى فنسيا الدولى ، شكل ١٩) هى تمثيل بصرى لكوكب منقسم ، والفرد فيه هائم تتقاذفه دوامة تدفع به إلى حافة

الهاوية . والعمل المركب يتكون من مخلفات قديمة ، ومواد منتقاة من البيئة ويتخذ طابعًا صرحيًا . فالمدينة ١ أقيمت على حامل به آنيتان من النحاس ، فى وضع أفقى ، ثبتت واجهاتهما نحو الخارج ، ربما لتوحيا بفجوة سحيقة على وجهتى الكرة الأرضية ، وتفصل الآنيتان أشكال عمودية ممتدة الأطوال ، وقد تمثل حلقات وصل أو فواصل . والعواميد الفاصلة/الواصلة من الخشب القديم ، وأشكالها قد توحى بمبان معمارية صناعية أو ناطحات سحب ، مثبت على إحداها شكل مصغر لإنسان هائم فى الأفق .

وبالدوران حول البنية المعمارية ، قد يتحول هذا العمل المركب ، المتنوع الأشكال والخامات إلى عملية دالة . فبدلا من رؤية الآنيتين المثبتتين كوحدتين منفصلتين ، تتعارض اتجاهاتهما ، فتبدوان منفتحتين لكافة الجهات ، لتصبحا فى حالة تكامل وليس تضاد . أما العواميد الفاصلة ، فهى تمزج القديم والحديث ، الأسطورى والصناعى ، الطبيعى والثقافى ، مما يوحى بتجاور الأزمنة وتلامس الأضداد . فالخامات المنتقاة تحمل إيحاءات بأزمنة ولت ، وثقافات تبدلت وتنوعت ، فهى تذكرة بالطبقات الثقافية المحفورة فى تاريخ الإسكندرية تساعد المشاهد على تقبل تنوعها الثقافى . فالعوائق الفكرية التى تظهر فى أزمنة التحول تدفع الأفراد إلى الارتداد إلى حقب ثقافية تتفق وتكويناتهم الإيديولوجية ، مما يصيب التكامل الثقافى بالتفكك . ويسعى هذا العمل المركب إلى تجاوز الشقاق الثقافى بتجسيده للمدينة بوصفها فضاء تمتزج فيه العناصر الطبيعية والثقافية لتستوى علاقة الفرد ببيئته .

وقد قامت مؤخرا عدة مشروعات لتنمية الوعى البيئى لدى الأفراد ، بتمويل من هبات مالية تبرع بها أفراد ومؤسسات ، ذلك لتجديد مدينة الإسكندرية . وقد نفذ عبد السلام عيد العديد من الجداريات ، من بينها الجدارية التى تعتلى مدخل كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٩٧ ، خامات متنوعة ، ٢٠٠ متر ، شكل ٢٠) . وهى تجسد صورا تستوعب أساليب فنية متنوعة . فتمتزج فيها فنون الأيقونة ، والفنون البطلمية ، والإسلامية ، والشعبية ، وكلها أساليب فنية تبتعد عن التجسيد الطبيعى . وفى تجاور الصور والزخارف المستمدة من سياقات ثقافية متغايرة ، تحمل دلالات ذات خصوصية ، فى ذلك التجاور ما يثرى تلك العلامات الدالة . فاستخدامها خارج إطارها الثقافى المحدود يكشف عن إمكاناتها فى الحوار مع عناصر تصويرية مغايرة ، بتكوين ترددات ومتوازيات تشكيلية تدعم توازن التكوين . والسيدة التى تنتصف التكوين تتقدم إلى الأمام وتنظر إلى الخلف ، وكأنها تتوسط للتوفيق بين الماضى

والحاضر . أما العجلة الزجاجية الدائرة والخاصة بالمركبة التى تقودها السيدة ، فتعمل على تحويل التجربة البصرية إلى حركة فعّالة . فالألوان القوية المستخدمة تقرب العجلة إلى صدر الصورة ، والدرجات اللونية المستخدمة تقترب من الاستخدام اللونى فى الفن الشعبى . وتنجح تلك التجربة فى إظهار إمكانية دمج فن الأيقونة بفن الخط ، والفن الشعبى بالتصميمات الحديثة . فالدوران الممتد للعجلة تردده الكتابات الحروفية الدائرية التى تعبر عن الاستمرارية . أما النافذة الوسطى فهى تصور بحرًا ، أو إمكانية استيعاب ما هو خارج الحدود فى الحاضر ، مثلما أمكن تمثيل الماضى فى عالم الجدارية . فالتشكيل الجدارى لا يتوقف عند حدود الزخرف لتجميل المكان ، بل يساعد المشاهد على إعادة النظر فى المحيط البيئى ، والتعرف على الملامح الثقافية المتنوعة للمدينة ، وتفاعلها مع خصائصها الطبيعية ، ذلك حتى يتسنى للمشاهد تغيير رؤيته المحاصرة بالتجاوزات التى نالت من تاريخه المتنوع ، وانقضت على الأماكن العامة التى يرتادها ، وهى تجاوزات تحركها إما مصالح إيديولوجية أو استهلاكية . فيغدو التشكيل الجدارى فضاء للتجربة البين ذاتية ، حيث يتيح الممارسة الجمعية ، والتفاعل المشترك .

حينما تنخرط التجربة الفردية الذاتية فى الممارسة الجمعية تغدو تجربة بين ذاتية ، مما يوفر إمكانات لإنماء حوار بين للثقافات . ويتطلع عبد السلام عيد إلى إقامة ذلك الحوار فى جداريته المدينة ٢ (١٩٩٣ ، ١١ X ٢٢ متر ، متحف تونى جارنييه ، ليون ، فرنسا ، شكل ٢١) . ففى هذه الجدارية تتجسد ثلاثة عواميد منقوشة بلغات بصرية متعددة ، فهى تتكون من جزئيات تشمل أيقونات ، وأشكال أسطورية ، ورسومات بيانية فى أشكال حروفية ، حتى يصعب تفسير تلك النقوش تفسيرا واحدا ، ينسبها لثقافة بعينها . فالعلامات تشكل نسيج بصرى يعيد صياغة ثقافة مصر والعالم بقراءة العلاقات التبادلية بين مفرداتهما الثقافية . وبتمثيل عناصر المزاوجة والتفكك التى تربط الثقافات وتفرقها فى آن ، يثير هذا التكوين التساؤلات لصعوبة تصنيف علاماته فى إطار تراث ثقافى بعينه ، فقد يمثل واجهة معبد أو صورة خائلية (virtual image وفقا لترجمة نبيل على للمصطلح (٢٠٠١) يبثها جهاز إلكترونى . فالمشاهد بصدد بضع علامات قد تكون ذات مرجعية تصويرية ، أو إلكترونية ، وعليه التعاطى معها دون تثبيتها فى نقطة مركزية ، أو محاولة التوصل إلى صياغة نهائية لها .

هذا العمل المركب يلمس العلاقات بين العلم والفن ، الشرق والغرب ، وهى علاقة تكاملية تتجاوز الثنائيات المتعارضة ، فهناك حاجة لإضفاء مسحة روحية على

التكنولوجيا . فالتكنولوجيا ليست وليدة الفكر العقلانى وحده ، بل ولدتها الإرادة الصلبة أو الإيمان القوى الناشئ عن الميتافيزيقا الشرقية ، تلك المسحة الروحية ألهمت الغرب فى عصر الأنوار لتتحول إلى دافع للعمل أشعل الثورة الصناعية . فهناك حاجة لفهم روح العلم ، وعلم الفن ، وحاجة لمسائلة الحداثة عبر الذاكرة ، ولإعادة تقييم الماضى عبر المخترعات الحديثة حتى يتسنى للفرد إيجاد موضع فى عالم الغد .

يظل التمثيل المرئى لمدينة الإسكندرية يجسد تساؤلاً متجددًا حول التحولات الدينية والمدنية ، كما يجسد الصراع القائم مع المفاهيم الشمولية عن الجمالية ، التى تتناقض مع الخصوصية المحلية . والمخاطر الناجمة عن الدمج المتعسف مع الثقافة الغربية دفعت بفنانى الإسكندرية إلى تجديد عنصرى الزمان والمكان ، حتى يتسنى البقاء على الخصوصية فى ظل التعددية الثقافية . وفى إعادة قراءة نماذج من التمثيل المتنوع لمدينة الإسكندرية ما يفسح المجال لإقامة حوار متوازن بين الشرق والغرب فى الزمن الراهن .

* * *

المراجع

* Grabar, Andre. (1953). *Byzantine Painting.* Switzerland: Skira.

* Ilbert, Robert. (1996). *Alexanrie,* 1830-1930: Histoire d'une communaut (citadaine. Le Caire: Institut Francais d'archeologie Orientale.

* MacKenzie, John M. (1995). "Orientalism in Art", *Orientalism: History, Theory and the Arts.* New York: Manchester UP, 1995:43-69.

* Nochlin, Linda. (1991). "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art," *Women, Art & Power.* London: Thames & Hudson: 136-144.

* Stewart, Andrew. (1996). "The Alexandrian Style: A Mirage?" *Alexandria & Alexandrianism.* Symposium J. Paul Getty Museum. California: The J. Paul Getty Museum: 231-46.

* عالم داوستاشى : الفن والحياة ، كتابات نقدية خلال ربع قرن : ١٩٦٧ – ١٩٩٣ (١٩٩٣) اَلإِسْكَنْدَرِيَّة : كَتَالُوج ٧٧ .

* على ، نبيل . (٢٠٠١) ، الثقافة العربية فى عصر المعلومات . الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٦٥ .

* * *

التمثيل والمرئى والمكتوب للمدينة :
قراءة فى رباعية الإسكندرية لداريل ،
والمدينة لمحمود سعيد

بدراسة التمثيل المرئى للإسكندرية يتبين لنا وجود محاولات بديلة لإنتاج الحداثة انطلقت من موقع ثقافى مغاير للغرب . ففى بدايات القرن العشرين ، سعى منظرو الفن ومبدعوه إلى إدماج عناصر مستوحاة من الثقافات الأخرى فى إنتاجهم الثقافى ، سعيًا للتوصل إلى صيغة عالمية للجمالية ، وتولد عن هذا الهجين غير المتجانس صورة محرفة للثقافات الأخرى عمقت الفجوة بين العوالم المتباينة . ويرجع مفهوم العالمية إلى فلسفة الحداثة السائدة آنذاك ، وما ترتب عليها من رسم الحدود الفاصلة بين المعارف والثقافات ، وإقامة تصنيفات هرمية للخارطة الثقافية ، تساير السياسة الاستعمارية السائدة مما أفضى إلى تقسيم العالم إلى دول مركزية وأخرى هامشية . والأوضاع التاريخية الناجمة عن تلك السياسات دفعت بكثير من المبدعين إلى الارتحال محاولة منهم لإيجاد أمكنة بديلة يجدون فيها موضعًا لتشكيل كيانات جديدة . ونجح مبدعو المنفى ، والمغتربون عن جماعاتهم فى إقامة ثقافة تخم فى المدن التى آوتهم ، وهى ثقافة مقاومة لجماليات الحداثة الرائجة ، وأتاحت لهم مدن المنافى موقعًا بينيًا يرفض السياج الفاصلة بين النظم المعرفية والثقافات . ومن ثم ، تغدو الدراسة البينية للتمثيل المرئى والأدبى ضرورة لفهم الصيغ الجديدة التى برزت فى الإنتاج الثقافى فى النصف الأول من القرن العشرين .

ومحور القراءة فى هذه الدراسة هو المدينة الكوزموبوليتانية بوصفها فضاء بينى فى **رباعية الإسكندرية** (١٩٦٢) للورنس داريل (١٩١٢ - ١٩٩٠) ، ولوحة **المدينة** (١٩٣٧، زيت على قماش ، القاهرة : متحف الفن الحديث ، شكل ٢٢) للفنان محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) ، واللوحة تمثل مشهدًا من الحى العربى فى مدينة الإسكندرية . والمدينة الكوزموبوليتانية توفر فضاءً يسمح بمواقع بديلة للمشاهدة ، وموضعًا لمن يعيش بين أقرانه ولا بيت له ، فيتواجد فى تلك المدينة نظامًا جماعيًا جديدًا يفسح مكانًا للمواجهة والمشاركة ، وموقعًا جديدًا للتعريف الذاتى والجمعى . وإن كان داريل يمثل تجربته بوصفه من المرتحلين عن أوطانهم ، يمثل سعيد من يفتقد إلى مأوى فى بيته ، فالمبدعان مرا بتجربة الإزاحة ، وأوجدا بيتًا بعيدًا عن البيت .

وبتقاربهم فى مدن الشتات ، تتواجد للنازحين أرضًا جديدة لإقامة خطابًا مضادًا للمركزية ، ويسائل البديهيات المفضية إلى إقامة الثنائيات بين الشرق والغرب ،

والشمال والجنوب ، فتغدو مدن الشتات مكانًا مفتوحًا يتيح بدائل للمركزية الغربية بفكرها الأحادى ونظرة التحديق التى تولدت عنه ، لتسفر عن رؤية سلطوية تمايز بين الثقافات ، متجاهلة التعددية الثقافية الناجمة عن الخصوصية التاريخية .

جاء إنتاجا داريل وسعيد مخالفًا للممارسات السالفة فى التمثيل المرئى والكتابى فى استخدامها لأسلوب المحاكاة بوصفه يمثل الموضوعية ، وفى تماشيه مع الخطاب الكولونيالى ومشاريع الاستعمار الثقافى عبر مشروع العالمية . تمثلت المحاكاة فى الرواية الواقعية ، كما تمثلت فى المعالجة الأكاديمية فى فن التصوير . أما داريل وسعيد فقد عارضا تلك التقنية سعيًا للتخلص من القيود المفروضة من قبل ثقافة المركز . ومن ثم ، استبعدا المنظور الشمولى المثبت لمحور الرؤية ، والفاصل بين ممارسة الإبداع والتلقى ، واستبدلاه بمنظور آخر يسمح بالتحرك فى فضاء النص ، وتبادل المواضع بين الواقع والخيال ، والمدينة والنص ، ليحل ذلك المنظور المتعدد محل العوالم المقسمة إلى ثنائيات متعارضة . فنحن بصدد عالمًا متغاير الخواص ، تتداخل عناصره لتتبدى فيه الثنائيات كمردود لخصوصيات تاريخية وليست حقائق أزلية قائمة أبد الدهر . فالتمثيل الثقافى لذوى المواقع البينية يبتعد عن التمثيل المركزى ، وأحادية المعنى ليطرح تعددية الرؤى الناجمة عن الوعى بازدواج الزمن حيث يتضافر الماضى والحاضر فى الواقع الثقافى .

ولم يعد عنصر الزمن بمعزل عن المكان فى دراسات الطبيعة حاليًا . فالتصور السالف لفضاء ثلاثى الأبعاد وزمان ذو بعد واحد تحول بظهور علاقة زمنية مكانية متصلة ليغدو الفضاء رباعى الأبعاد ، حيث بات المشاهد عنصرًا من عناصر العالم الذى يشاهده . (Massey,٢٦١) . وإن كان علماء الهندسة والطبيعة قد توصلوا إلى هذا التداخل بين الزمان والمكان ، فلا يقتصر هذا الاكتشاف عليهم حيث توصل المبدعون أيضًا إلى حقيقة التفاعل بين الزمان والمكان . فلم يرتكز اهتمام كل من داريل وسعيد على مجرد إيجاد حلولاً تقنية للمكان ، بل تمثل لهما المكان كأحد مستويات الوجود ، يتم التحرك فيه بموجب شبكة من العلاقات يتدخل العنصر الزمنى فى تفاعلاتها .

ويتضح تفاعل الزمان والمكان فى **رباعية الإسكندرية** على كافة المستويات بدء من المستوى المحلى وامتدادًا للعالمى . ويتألف السرد من أربعة أجزاء يتزامن فيها الماضى والحاضر والمستقبل حيث تنفرط الأحداث فى حيز مكانى يتزامن فيه الحاضر مع وقائع

تمت فى تاريخ الإسكندرية سالفًا ، حتى تستحيل القراءة الخطية للرواية . فالمكان لا يمثل الجمود المطلق ، بل هو فى حالة تشكل دائم وفقًا للمتغيرات الاجتماعية عبر الزمن . والتداخل الزمانى المكانى يبرز حيزًا يتجاوز التاريخ المتعارف عليه ، وهو حيزًا بينيًا يتسع لمبدعى المنفى ويسمح بتشكيل هوية مركبة ، قادرة على التحرك بين الأقطاب المتعارضة .

وبتلاشى الفواصل بين الأزمنة فى **رباعية الإسكندرية** تمكن المؤلف من رصد العلاقات المزدوجة بين الماضى والحاضر ، الواقع والخيال . فتختلف الوقائع تبعًا لما يرويه الرواة ، وفى معاودة قراءة الحدث عينه فى كتابات القائمين على السرد فى الأجزاء الأربعة من الرواية يستحيل على القارئ الفصل بين الواقع والخيال ، كما يستحيل الفصل بين فعل القراءة والكتابة ، والسرد المتكرر يجعل التداخل بين الزمان والمكان أكثر تعقيدًا فيستحيل تطبيق أية نظريات مسبقة للكتابة على فعل الكتابة حتى غدا التنظير يمارس عبر الإبداع ، وتتحاور الشخصيات فى كيفية الكتابة ، فدارلى يميل إلى التلقائية حتى لا تفتقد العاطفة التى يتشكل منها العالم الفنى (*Clea*,٧٩٢) ، بينما يرى بالتازار تشابك الواقع والخيال وضرورة مراجعة مبدأ الفصل بينهما ، لذا فيقترح كتابة تستخدم تقنية العصور الوسطى ، التى تعيد النقش على اللوح الواحد ، فتتراكب الوقائع لتمحو إحداها الأخرى ، أو تكمل إحداها الأخرى ، (*Balthazar*,٣٣٨ ٢٩٣) ، فالمؤلف فى كل جزء من أجزاء الرباعية يقوم بدور الراوى أيضًا ، فهو ينظّر بينما يروى ، ومحاولات السرد المتغايرة تكشف عن الطبيعة الازدواجية للكتابة والتنظير .

وفى إعادة الكتابة وإعادة قراءة الحدث ما يضع الكاتب فى موضع بينى فكأنه « يقف على أعتاب الحدث » (*Balthazar*, ٣٣٨) . فالكاتب لا يقصر كتابته على تسجيل ما ترويه الشخصيات من أحداث تمت فى أزمنة متفرقة ، ولا يقصد مجرد سرد ثلاثة قصص حب بتداعياتها وما تلمح إليه من إحالات إلى كفافى والإسكندرية وكليوباترا ، فالرؤية الكلية لم تعن لداريل إضفاء معنى أحادى للحدث ، أو خلق عمل فنى عضوى ينفصل عن القارئ . فطبيعة موقع الحدث – أى مدينة الإسكندرية – بوصفها موقعًا متعدد الدلالات يحول دون الرؤى الشمولية المتخفية فيما يعرّف « بالفن » . فلا وجود للفن بالنسبة للقارئ والمؤلف ، ولكنه من ابتداع النقاد . فالمبدع والمتلقى يتساويان فى تلقيهما للعمل واختزانه كالشاحن الكهرومغناطيسى ، وهى عملية يصعب وصفها

بالعقل ، (Mountolive, ٤٨٢) ، فهناك تضاد بين إنتاجية المبدع والمتلقى وعقلانية الناقد المقحمة . ولتداخل الكتابة والقراءة كممارسة فهناك حاجة للعثور على قارئ فعلى بين السطور لإتمام عملية الكتابة ، (Balthazar, ٣٧٩) .

فالإنتاجية المشتركة بين القارئ والكاتب تضفى على اللحظة الزمنية احتمالات متناهية تطرح خيارات مفتوحة ، فالقارئ لا يعيد إنتاج الحدث للتوصل إلى الحقيقة فى عقر دارها ، فالحقيقة لا موطن لها (Balthazar ,٣٤٠) ، والتأويل الأحادى للحدث تزييف لخارطة الوقائع ، مثلما حال الكتابة الصحفية فى تجاهلها لتعقد الحياة . (Clea,٧٩٣) . فالسرد بطبيعته لا يتجه من الذات إلى الموضوع ولا يتقدم خطيًا من الماضى إلى الحاضر ، « بل يتجاوز الزمن ملتفًا حول محوره لاستيعاب منظومته الكلية » . (Justine, ٩٨) . كما يطرح التداخل بين الماضى والحاضر إمكانات متعددة للمستقبل ، مما يقوض نظرية المحاكاة اللا تاريخية فى زعمها بتمثيل ما تدعيه بالعالمية الباقية أبد الدهر . وعلى النقيض من ذلك ، لا يبقى شيء على حاله فالزمن يغير المألوف فى تحركه المستمر ، ولدفع الحدث إلى الأمام ، ينبغى على الكاتب الارتداد إلى الخلف لقراءة الحدث من كافة جوانبه . وبمسائلة الأحداث يتبين للكاتب أن « المفتاح الذى يديره يتوغل داخل نفسه » ، (Balthazar, ٢١٠ ، ٢١٧) .

وبالمزج بين الماضى والحاضر يتواجد الكاتب/القارئ على تخم الزمن ، وبالمزج بين الأنا والآخر يتواجد على تخم المكان ، مما يطرح سؤال المستقبل ، أو كيفية تشكيل الذات ليصير لها كيانًا قائمًا ذا موقعًا خاصًا . ولكن الاعتقاد فى « الذات بوصفها كيانًا ذا خصائص ثابتة ، هو من نسج الخيال » (Balthazar,٢١٠) ، فأى تصور للذات مشروطًا بموقع مكانى وزمانى حتى فى حالة ثبات الحدث والقائمين عليه ، وكذلك تتغير علاقة الكاتب بالآخر بتغير منظور الرؤية ، ومن ثم ، تزول الفواصل بين الذات والآخر أثناء السعى المتبادل لتكشف الذات فى علاقتها بالآخر .

وفى تنقيبها عن التداخل بين تجربتى الكتابة والقراءة على مستويات عدة ، أثمرت الرباعية عن نصٍ يجمع بين التنظير والممارسة ، أفرز بدوره عن تمثيل ثنائى لمدينة الإسكندرية بوصفها واقعًا وتخييلاً ، وهو تمثيلاً يتبرأ من أية تعاريف أحادية تضع الإسكندرية خارج المتصل الزمكانى . ويعد تزاوج الزمان والمكان « أعظم قصة حب

بين شاب وفتاة فى الزمن الراهن ، لانطوائه على وحدة شعرية لا تفصل بن الفكر المنظِّر والمحلّل » ، (Balthazar, ٣٠٦) .

ومثلما أدى التعرف على المتصل الزمكانى إلى تخلى الكاتب عن المركزية فى الكتابة ، فقد شجع سعيد على التخلى عن نقطة التلاشى فى التصوير ، والتى تميز بها فن المحاكاة الكلاسيكى ، اعتمد فن المحاكاة على التحديق المركزى للفنان بما يتسم به من تباعد وانعزال ، فهو يتأمل العالم بوصفه وجودًا دائمًا ، وليس وليد عوامل الزمن . كما يعمل المتلقى بدوره على اختزال المشهد المتجسد أمامه ، بتمثل نظرة الفنان المركزية التى تأسست على مبدأ تنظيرى مسبق . يترتب على ذلك افتقاد الامتداد الزمنى لتطابق رؤية الفنان والمتلقى فى نقطة ثبات ساكنة تضفى على اللوحة الجمود .

أما فى لوحة المدينة فبناء المشهد لا يتبع المقاييس النظرية وما يستتبعه من تحديق سافر ، بل يسمح باللمحة المسترقة التى تتبدل بموجبها بؤرة الرؤية مرارًا ، فهى تضمر توجهًا صداميًا وعاصيا . وقد يخيل للمتلقى وجود نقطة تلاشى فى فراغ اللوحة ولكن سرعان ما يضطر إلى التوقف عن التحديق عندما تخايله العناصر الأخرى لاستراق لمحة خاطفة ، فللوهلة الأولى تبدو لوحة المدينة محاكاة لمشهد واقعى ذى بنية هرمية ، تتوسطها بنات بحرى ، يحيطهن بائع العرقسوس يمينًا والأب والابن يسارًا ، وقد يبدو للبعض أن سعيدا لم يقدم رؤية مغايرة للمستشرقين ، خاصة وأن المشهد يمثل حى شعبى وأنماطًا شعبية . ولكن تكوين اللوحة لا يتيح لعينا المتلقى الثبات فى نقطة مركزية . فشخوص اللوحة تنظر فى اتجاهات متباينة مما يحطم التساوق الهندسى الظاهر . فبائع العرقسوس على يمين المشهد يختلس النظر إلى بنات بحرى ، وعلى اليسار يسدل الأب عينيه متظاهرًا بعدم الالتفات إلى ما قد لاحظه بالفعل . أما الطفل فيختلس النظر جهة اليسار خارج إطار اللوحة . وبينما تتجاوب بنتان مع نظرات الساقى تتطلع الثالثة خارج إطار اللوحة وكأنها تبحث عن شاهد للحدث خارج إطار التكوين ، أى المشاهد .

يغدو المشاهد ناظرًا ومنظورًا إليه فى آن ، كما يعد موقعه حيزًا لنقطة تلاشى أخرى تستقر خارج إطار اللوحة . فهناك ترابط بين التصميم الأساسى للتكوين والمشاهد مما يكسبه مكانًا فى عالم اللوحة ، ويكسر الحاجز القائم بين المحيط المادى للمشاهد وعالم اللوحة المتخيل . وإن أتيح للمشاهد المشاركة فى صياغة تكوين اللوحة ، فهناك مانع

يستبقيه خارجها . فالموقع الأمامى لبائع العرقسوس يضعه فى مرتبة أعلى من موقع المشاهد حيث نفذت الشخوص بمقاييس مستمدة من الواقع ، والاقتراب منها يضفى عليها سمة الصرحية وهيبتها تنبه المشاهد إلى ضرورة ابتعاده . كل تلك العوامل تحول دون إدماج المشاهد إدماجًا كليًا فى عالم اللوحة المتخيل . ولأن المشاهد له حرية اختيار موقع المشاهدة ، فهو يظل داخل وخارج إطار اللوحة مما يبدد مركزية الرؤية ، ويقوض البنية الهرمية ، فيتفتت التكوين فى زمرة من المَشاهد التى تتسق أو لا تتسق ، دون الانتظام فى نسق خطى ، مما يحول دون إمكانية الإحاطة بكافة عناصرها معًا . وبتفتيت منظور الرؤية يتوجب مشاهدة اللوحة بلمحات خاطفة تجول فى أرجائها .

والتطلع إلى لوحة المدينة بلمحات خاطفة متقطعة يستغرق امتدادًا زمنيًا أطول . أما فن المحاكاة الأكاديمى فقد افترض عنصرًا زمنيًا لحظيًا تندمج فيه رؤية المبدع المؤسسة للعمل وعملية التلقى لدى المشاهد . ولكن فى حالة غياب نقطة التلاشى - بمنظورها الأحادى - من التكوين ، مثلما فى لوحة المدينة ينطلق الزمن مع الحركة اللامنتظمة للعين فى فراغ اللوحة . والتنقل الاعتباطى للعين بين عناصر اللوحة يزيح التشكيلات المتساوقة لتوجد مكانها علاقات لا تساوق بين العناصر ، مما يتيح للمتلقى تشييد تصورًا جديدًا للتكوين . فلن يتبدى له توزيع الشخوص كمجرد تصميمًا هندسيًا محض ، بل تغدو الشخوص عناصر شبكة مركبة من العلاقات المتداخلة ، تكشف عن تناوب علاقات السلطة والإخضاع ، التضامن والتناحر . وبتفكيك العلاقات بين الوحدات التشكيلية وإعادة تركيبها ما يعبث بانتظام الإيقاع فى اللوحة . ولعدم ثبات العلاقات التشكيلية فى فراغ التكوين ، يتنبه المتلقى إلى افتقاد نقطة بدء لتغدو اللوحة مرهونة بواقع زمنى وتتجاوزه ، فهى زمنية ولا زمنية فى آن .

وفى استخدام سعيد للون نلحظ أيضًا ميله لتوظيفه فى تمثيل علاقة مركبة بين الليل والنهار . والمشاهدة الأولى للوحة توحى بأنه يعمل على محاكاة الألوان الطبيعية بمزيج متناسق يتجسد فى زرقة السماء ، وصفرة الرمال ، ولهيب الشمس الأحمر ، فكلها ألوان مستمدة من طبيعة الإسكندرية . ولكن المؤثرات الضوئية جاءت لتوَتِر العلاقات المتناغمة ، فالشمس تسطع ، ولكن المؤثرات الضوئية توحى بشعاع القمر . والجمع بين الأحمر والأزرق يؤكد تلازم الأضداد فى البيئة السكندرية ، ويتمثل ذلك فى الالتباس بين الجسدى والروحانى . وفى استخدام التقابلات اللونية ، وفى تدخل المؤثرات الضوئية على الأشكال كافة ما يعطى الحس بالصلابة والشفافية فى آن .

وتعارض المعانى الملتبسة لتضارب زوايا الرؤى لم يقصد به الإيغال فى النصية إلى حد التوثين للوصول إلى موقف لا تاريخى . وإنما فى تمثيل التباينات عبر اللغة اللونية ، والتشكل المتواصل للفراغ تبعًا لإيقاع حركة العين التى تتحكم في/وتحتكم إلى عناصر اللوحة ومن ثم دلالاتها ، فى كل ذلك تجسيدًا لحال المدينة واستحالة استقرار دلالتها بالمفهوم السياسى . فالعلاقات بين الشخوص تتبدل بتبدل حركة العين ، فالبنات قد تشكلن كتلة واحدة ، لو نظر إليهن من منظور تشكيلى مجرد ، أو كفرادى لو تتبعنا نظراتهن الموجهة فى اتجاهات مغايرة ، حيث ترتبط كل منهن بالعنصر الآخر المتأمل فهناك خط وهمى ينطلق من عيون الشخوص والعناصر الأخرى ، بحيث يتم الترابط بين عناصر التكوين على مستوى ظاهرى وآخر وهمى تنجم عنه ازدواجية الدلالة ، لانطوائها على الشهوانى والصوفى فى آن . فنحن بصدد مشهدًا يراوح بين الكشف والحجب ليلمح إلى الأدوار المتبادلة بين المعرفة والسلطة فى المدينة . فالنص المرئى ينطوى على معارضة رئيسية فهو يوحى بالمحاكاة التمثيلية ، فى حين يسعى لسبر أغوار عناصر الإيهام مما يسفر عن إمكانات متعددة للتلقى . فنحن بصدد نصًا مرئيًا يكشف عن كيفية إنتاجــه ، لتغدو قراءته ممارســة نظرية وعـملية فى آن ، فلا تمــيز بين النقد والإبداع لتحرك الناظر والمنظور إليه فى محيط ثقافى مشترك . وفى اكتناهه لدلالة التمثيل المرئى يشترك المتلقى فى عالم متخيل شارك فى إنتاجه فيراجع مفهومه السابق عن المدينة .

ففى النصين – المرئى والمكتوب – لكل من داريل وسعيد مساءلة لكافة المفاهيم المبنية على ثنائيات متباينة ميزت بين الزمانى والمكانى ، العقل والجسد ، الناقد والمبدع ، حيث حولا مشهد المدينة إلى مكان للتلاقى فى زمن لا يتحدد بالحاضر ، ولا ينحصر فى جماعة بعينها ، فالجماعة ما هى سوى كيان اجتماعى تشكل فى المكان بفعل الزمن ، ولكن الكاتب فى رواية داريل « يحيا بين دقات الساعة (حيث) يتواجد التاريخ الفعلى لتلك الأقصوصة الجمعية » . (*Clea*,٦٥٩) . وتمتد عملية الدفع الأمامى والارتداد الخلفى زمنيًا عبر التاريخ بدءً من الأزمنة البعيدة ، متوقفًا عند محطات لأسماء أعلام كبرى ، ووصولاً إلى الحاضر الآنى المتغاير الخواص . فالمدينة تحتضن جماعات شتى فبها الأتراك ، واليهود ، والمسلمون ، والأقباط ، والشوام ، والأرمن ، والإيطاليون ، واليونانيون ، والإنجليز ، والايرلنديون ، والفرنسيون ، يتجمعون فى بعض المراسم

الاحتفالية ويتفرقون فى غيرها . والعلاقات المتباينة بين تلك الجماعات تتمثل فى العلاقة الملتبسة بين الدينى والدنيوى . « فبينما يقيم جمهور المؤمنين الصلاة للقديس المختار ، يلهو العامة فى المولد » ، (*Balthazar*, ٣١٨) .

تغدو المدينة فضاءًا كارنفالى تمارس فيها الطقوس المقدسة والهوى ، فالإعلان عن الارتباط العاطفى يتزامن وأداء الطقوس فى المجاورة . فبينما يتقدم نسيم بطلب الزواج من جوستين ، يتقدم موكبًا كبيرًا من جامع النبى دنيال ، كما يتعرف أهل نسيم على جوستين فى مولد أبو جرج . فالكرنفال أو المولد يعكس روح المدينة الجامعة للدينى والدنيوى ، كما يفتح آفاقًا لتزاوج الثقافات ، والملل ، ويبيح الممارسات المحرمة ، مثل ختان الإناث ، والمواخير ، ودعارة المثلية الجنسية . فيعتقد أن ذوى العاهات محصنون بقوى خارقة ، ويغدو الجنون معيارًا لقياس مدى القوى الروحية ، والمجذوب يعامل بوصفه وليًا لديه تأثيرًا واضحًا على القادمين من الأقاليم ، وعلاقة ناروز بهم مثالاً على ذلك .

ويتجلى لنا الالتباس فى العلاقات الإنسانية نتيجة خلط الدينى والدنيوى فى حياة ناروز – أخو نسيم القروى المنشأ – فطقوس المولد تملؤه بقوى روحية تشعل جسده بتيار كهربائى يدفعه إلى مقصورة إحدى العاهرات ، يتخيلها « كليا » الحبيبة الغائبة بعيدة المرام . وكأن الروحانيات تمد ناروز بشغف الحياة فيتراءى لنا دائمًا هائمًا بين نقيضين ، فهو يتوجه حينًا إلى وادى النطرون لممارسة الصوفية بزيارة الأماكن المقدسة هناك ، ولكنه أحيانًا أخرى يمسك ببندقية وكرباج ، فهو قادر على زعامة حركة دينية ، وبالفعل يتآمر ناروز للإطاحة بسيادة الباشاوات ، وكأنه يبشر بصوفية راديكالية تدعو إلى الكفاح ضد الظلم الدنيوى والظلم الإلهى ، فهو حريص على امتلاك الإنسان لروحه ، (*Mountolive*, 579) . ولا يتورط ناروز فى اللعبة السياسية وتحركاتها المحسوبة كقطع الشطرنج ، لما يترتب عليها من مفارقات نتيجة لحساباتها المبنية على تصورات خاطئة . فهو على النقيض من ذلك يسعى إلى إشعال : الوعى الشعرى « الخامل لدى البشر » (*Mountolive*, 579) لبعث الطاقة المحركة للجسد .

تخوف نسيم من القوى الكامنة فى أخيه ناروز لتعارضها بتوجهاتها الصوفية الراديكالية المحركة للعامة ، وتطلعات نسيم الأكثر تكلفًا . وفى مواجهة تلك الممارسات الصوفية الراديكالية أقيمت جلسات صوفية تابعة للطريقة اليهودية القبلانية ،

وهى جلسات سرية عقدت لإخفاء مؤامرة ضد السلطات المتسيدة . قام بتنسيق تلك الجلسات بالتازار ، وهو طبيب يهودى دعا إلى موازنة الهوى والفكر ، حيث رأى أن الأمور السياسية المعتمدة على الفكر تتحقق بالموائمة بين الحسية المطلقة والصرامة الذهنية . كما اعتقد بالتزار أن البيئة السكندرية قد وفقت بين الديانات كافة ، والعامل الأساسى المدعم لذلك التآلف الدينى هو اجتماع النازحين فى الإسكندرية من شتى بقاع الأرض ، فافتقادهم للبيت دفعهم للتوفيق بين الأضداد .

والازدواجية بين الدينى والدنيوى تتجلى فى تجارب الحب التى شهدتها الإسكندرية « فقد أفرزت عشاقًا متفردين » . (*Justine*, ٨٣) ، تلك العلاقات تكشف عن الطبيعة الازدواجية للحب والانحراف الجنسى ، والتى أسئ فهمها حتى اتهمت المدينة دائمًا بأنها « داعرة » . ورباعية داريل لا تقدم تمثيلاً لحياة الفحشاء فى المدينة ، بل تساءل التفسير الأحادى لمفهوم الحب ، كما تقوض السياج الفاصلة بين الحب الصادق والكاذب ، حيث هناك حاجة لتجميع « قاموس واصف يعرف بكلمة الحب » ، (*Balthazar*, 298) . تغدو علاقات الحب فى الرباعية بمثابة مطاردة عبثية ، فتعرى الجسد أمام الآخر دون تعرية الذات يرجع لافتقاد المرء لذاته . فالبحث العبثى عن الذات بالاتصال الجنسى المتكرر يدفع المرء للانغلاق على ذاته وهو توجه داخلى يفضى إلى عشق الذات والجنس المماثل لها . تمثل جوستين أبعادًا متعددة للمرأة ، فهى تتخفى وراء أقنعة لتتبدل صورتها وفقًا لرؤية الرجال لها . تغدو جوستين صنو لشوارع مدينة الإسكندرية ، بمتاهاتها ومرآتها ، وهى كالمرآة تدفع المرء لتأمل ذاته ومساءلتها .

ومساءلة الذات فى **الرباعية** ليست توجهًا نحو العقلنة الكارتيزانية : « أفكر فأكون » ، بل هى محاولة لتحقيق التوازن عبر حوارية النص فى جمعها بين التجربة الحياتية وبعدها النظرى ، والمراوحة بين العقل والجسد . ففى ازدواجية التجربة ما يلمح إلى الهوية المركبة للنازحين إلى مدينة الإسكندرية . أما الجاهلون بالطبيعة الحوارية للإسكندرية فيخفقون فى تلقى الجانب الروحى الكامن فى تلك المدينة المتغيرة ، ويقبعون فى عزلة سياسية لفشلهم فى الاندماج مع الجماعة . يمثل هؤلاء المنعزلون الرؤى الأحادية المتسمة بالمركزية الكولونيالية ، وتعد الإسكندرية بالنسبة لهم مجرد منفى أوروبى الطابع .

والتدخل الكولونيالى فى موقع المدينة يثير الانقسامات بين مواطنيها ، لينمو الشقاق

الطائفى بين الأفراد ، وترجح كفة المعايير الأوروبية فى مقابل القيم المحلية . ينشأ عن ذلك شخصيات تتسم بالازدواجية تتنازع بين نمطين متغايرين فى التعامل إرضاء للطرفين العربى والأوروبى ، وتسهيلاً لمهمة التجسس وكتابة التقارير لحساب الجهات الأجنبية ، مما أفضى إلى نتائج سلبية أضرت بالطرفين المُستعمِر والمستعمَر . وفيما تمت المؤامرات فى السفارات الأجنبية ، حبكت مؤامرات مضادة فى احتفاليات أهل المدينة (وهى صنو للموالد فى الأحياء الشعبية) . واللعب فى تلك الاحتفالات قد ينقلب إلى التباس فى الهوية ، وينتهى بجريمة فعلية . تجسد تلك الاحتفالات السياسات المتضاربة فى المدينة وما يترتب عليها من آثار سلبية على القاطنين بها ، ليغدو الأفراد فاعلين ومفعولاً بهم .

ويتردى الأحوال المعيشية نتيجة التآمر السياسى على المستويين المحلى والعالمى ، تتآكل معالم المدينة خاصة حينما تلحقها مخاطر الحرب النازحة من الشمال إلى الجنوب . ويتمثل حال المدينة المتردى فى نسوتها ، فتفقد جوستين جاذبيتها ، ويصاب وجه ليلى الجميل . تعد تلك الإصابات مؤشرًا على نضوب القوى التى ارتكنت إليها النساء فى علاقتهن بالرجال ، فقد استغللن تمثيلهن لدور الذات الخاضعة لتأثيره الفعال فى ترويض الآخر . ترتب على الإغراق فى العاطفة افتقادها فاعلية التأثير ، وتغدو العلاقات بين الجنسين محاولات فاشلة للتدخل فى شئون الآخر ، مثلما علاقة ليلى بمونتأوليف . أما جوستين فتستغل علاقتها بدارلى للتعرف على ذاتها ومن ثم اكتساب القوة الداخلية التى تمكنها من التفوق عليه . خلاصة ، تتسم كافة التعاملات بين الجنسين بالازدواجية ، متبدلة بين أدوار المستعمَر والمستعمِر ، مما يتطلب مساءلة العلاقة بين الرجل والمرأة والسلطة المستترة المتخفية وراءها ، وهى علاقة لا ترتهن بمكان أو زمان ، وتتعدى الحدود القومية ، لتتضح لنا سلبياتها فى زمن التحول الذى تعاصره المدينة ، زمن زلزلت فيه المفاهيم الراسخة بفعل تباين مصالح الأفراد ، وتضارب مطالبهم فى المدينة التى نزحوا إليها وفى محاولتهم لتشييد بيت حتى وإن ظلوا بلا مأوى .

ففى مراحل التحول يغدو الفرد ذو الانتماء الثقافى المغاير عنصر مقاومة للنمط السائد . وبنات بحرى فى لوحة المدينة لسعيد لسن مجرد محاكاة ساخرة لآلهة الحسن الثلاثة ، بنات زيوس Zeus ، ويورونيم Euronyme ، اللاتى تكررت صورتهن عبر التاريخ الفنى بوصفهن يمثلن الجمال والرشاقة ، والنظرة الأخاذة (Room, 1983) ، وأشهر عمل يمثلهن هو لوحة الربيع *Primavera* ، لبوتيشيللى Botticelli . ولكن

نظرات بنات بحرى تضمرن ما يتجاوز الإغراء الأنثوى . فالحسن الأنثوى فى لوحة بوتيشللى يتسم بالكمال ، ولكنه « كمال هزيل » (Clark, 1960, 96) ، لتنزهن عن الحس الجسدى . أما بنات بحرى فتجمعن بين رباطة الجأش وفورة الجسد ، فتتقدمن بثبات غير آبهات بتحديق بائع العرقسوس الذى سلط عينيه عليهن بانبهار ، وإن انزلقت العباءة عن الكتف المكشوف لإحداهن ، فتهم بستر جسدها اليانع ، فى محاولة للاحتشام دون التنكر لأنوثتها . فتجسد بنات بحرى ثنائية العنصر الجمالى ، فتجمعن بين الليونة والصلابة ، ولا تنتفى عنهن رهافة الحس لما يمتلكنه من قوة ، فتفيض عيناهن بالإغواء دون التضرع ، فهن المتحكمات دون إحكام منافذ الرؤية ، ومن ثم سبل الحركة البصرية . فيتلاشى الإيقاع المنتظم للمشاهدة بفعل نظراتهن الخاطفة المتغايرة الاتجاهات . وباللعب بمصادر الإضاءة عمل سعيد على تفكيك التكوين الهندسى لإطلاق حرية التأويل ، وتفادى مركزية الرؤية . ومن ثم تشكل البنات جزء من مشهد عام ، فيما يمكن للمتلقى رؤيتهن عبر علاقتهن التشكيلية ببائع العرقسوس الشهوانى من جهة ، وفى علاقتهن بالأب المتحفظ من جهة أخرى ، وكلاهما - البائع والأب - يعدان متورطان فى فعل التلصص ، على الرغم من تمثيلهما لأسلوبين متعارضين فى النظر إلى بنات بحرى .

تغدو البنات عنصر مقاومة لا يستجيب إلى تداعيات الماضى ، ويتحدى المفاهيم الثابتة المتوارثة عن المرأة . فالبنات يقوضن الأعراف السائدة فى التمثيل التى أظهرت المرأة إما فى صورة المحظية أو العذراء . صنع المستشرقون أسطورة من المرأة الشرقية فتمثلت بوصفها ضحية مسلوبة الإرادة ومتاحة للعرض أمام الجميع ، فانطوت المشاهدة على عنف لتعرى الضحية أمام عينى المشاهد المحدقة . أما الصورة التقليدية الأخرى للمرأة الشرقية فهى الصورة المثالية لبنت البلد المنذورة للقيام بدور الأمومة ، وهى تحيل بشكل ما إلى صورة العذراء والطفل . ظلت المرأة الشرقية أسيرة لخطابين متعارضين فهى أما الأم أو العاهرة ، حتى بات من الضرورى تجاوز تلك الأساطير دون توليد خطاب ادعائى آخر .

وأسطورتى المرأة العاهرة أو العذراء تعملان على تهميش المرأة بعامة ، والمرأة التى تنتمى إلى الطبقات الشعبية بخاصة . وفى لوحة المدينة يتجلى للمتلقى الجزء المهمش من مدينة الإسكندرية ، فالحى العربى معزولاً فى التخطيط الكولونيالى للمدينة فى تعمّده الفصل ومن ثم الإقصاء . وإن أضفى المستشرقون جوًا رومانسيًا أو أسطوريًا على

مشاهد الأحياء الشعبية ، فهو نوع من الولع بكل ما هو فطرى أو غير متمدين ، وفيه تأكيدًا للغيرية يفضى إلى استبعاد الآخر . رفض سعيد الأساطير الثقافية المضللة التى نسجت على المستويين العالمى والمحلى ، حيث استملكت الجماعة النخبوية فى مصر النظرة الكولونيالية للأحياء الشعبية ولبنت البلد حتى أقتصر تمثيلها على أدوار المتعة أو الأمومة ، كما تبرأ سعيد من الجمالية الكلاسيكية السائدة فى الفن الغربى منذ أوج عصر النهضة ، وهى جمالية وليدة المركزية الأوروبية وتتستر وراء خطاب العالمية ، ففى لوحة المدينة يطرح سعيد منفذًا بديلاً للرؤية يواجه السياسة الجمالية الساعية إلى تنميط العناصر المحلية . فقد كانت الحركة التشكيلية فى مصر فى حاجة إلى إيجاد تقنيات خاصة تتشكل بفعل رؤية جمالية نابعة من حس بطابع المكان وعناصره . وإن اعتاد المستشرقون إضفاء سمة الخنوع على بنت البلد ، أو إبراز مفاتنها للعرض على جمهور المتلصصين ، عالج سعيد ذلك باستخدام نقطتى تلاشى لتلافى مركزية الرؤية . فهناك خط وهمى يقود عين المشاهد إلى مركز اللوحة ، وآخر يتوجه من إحدى البنات نحو المشاهد ، ليغدو المشاهد ناظرًا ومنظورًا إليه . تغدو بنت البلد دالاً مزدوجًا فهى فاعلة ومفعولاً بها ، حيث تساعد فى تشكيل رؤية المشاهد لها ، وتتشكل برؤيته . ففى اللمحة الخاطفة التى تلقيها على المشاهد ما يحثه على مراجعة نظرته السابقة . وبتفكيك مركزية المنظور يسمح للمشاهد رؤية بنت البلد فى علاقتها بالعناصر الأخرى فى التكوين ، مما يترتب عليه دحض الصفات الجوهرية التى لحقت بها نتيجة التحديق المركزى . إضافة إلى ذلك ، فموضع الشخوص فى التكوين يعارض الخطاب السائد وما ترتب عليه من تمييز بين الأنواع وترتيب هرمى بين الأفراد وفقًا لمواقعهم الاجتماعية .

ففى أسلوب المحاكاة المستخدم فى التصوير الكلاسيكى عادة ما تمثل المرأة محتضنة الطفل ، وهى فى وضع جلوس تستسلم إلى/تحتمى برجل قوى يقف منتصبًا بجوارها . صارت تلك هى الصورة المعهودة للأسرة بعامة ، وللأسرة المقدسة بخاصة ، فصورة العذراء الأم الجالسة على ظهر الحمار ، بينما يقودها القديس يوسف النجار ، صورة ألفناها . أما فى لوحة المدينة فاستبدلت صورة الرجل المفتول العضلات على صهوة الحصان ، بالأب الذى يجلس على الحمار ويحوط ابنه بحنان ، بينما يوحى لنا رداءه وغطاء رأسه برفعة التراث القروى . وإن كان الأب قد أطبق جفنيه فليس لغفلته أو تغافله ، وليس استنكارًا بما يدور حوله ، ولكن تمسكًا بدوره الأبوى ، وتأكيدًا لأهميته . والطفل يصوب نظره إلى جهة غير محددة فى الفضاء المترامى خارج الإطار ،

فكأنه مشدوه بحضور جسم غير مرئى ، أو قوى خفية . وإن كانت الصورة البديلة للأب والابن قد قوضت الصورة النمطية للعذراء والطفل ، فتظل تجسد فاعلية التحفظ أو إرجاء الرغبة ، فوجود الطفل ورؤيته للا منتهى تستجوب التمهل ، ذلك ردًا على عفوية البنات اللاتى تحتفين بالآنى . وما زالت هناك نساء تقمن بالأدوار التقليدية للمرأة فى خلفية التكوين ، حيث تمارسن طقوسهن اليومية ، والتجانس فى حركة أيديهن يخلق إيقاعًا فى الفراغ . فالخطاب البديل الذى يقترحه سعيدا لا ينتفى أمومة المرأة ، بل يبرز مكمن قوتها الذى ظل مقموعًا .

فالتوازن بين أدوار المرأة يتحقق فى تشكيل اللوحة . تتوسط بنات بحرى الأب وبائع العرقسوس فى التكوين ، فهن ينفصلن عن كليهما بنسب متساوية ، بينما تظل هناك علاقة تشكيلية/دلالية تربط شخوص اللوحة فى تكوينات شتى . يوجه بائع العرقسوس عينيه ومزراب آنيته صوب البنات ، ونظرته المندهشة تمزج الرغبة بالرهبة ، متلهفًا الوصال لا التملك ، فيبدو مستسلمًا لهن ، ومتحديًا لقواهم الخفية فى آن ، فالمشهد لا يوحى لنا باللا تجانس المتضمن فى علاقة الرجل بالمرأة لتوازن فحولة الرجل بالقوى الموحية لدى المرأة .

فنظرة البنت الأخاذة تنطوى على حس جنسى ومعرفة حدسية تحمى جسدها من التعرض لتحديق الرجل . فهى لا تمثل الذات الخاضعة للقوى الذكورية ، وبدورها لا تجسد قوى البطش الخارقة للساحرات أو الجنيات المعهودة فى الأساطير المحلية . فالقوى النسائية هنا لا تهدد بل تحث على مراجعة الصور المنمطة التى نسبت إليها . فالجمع بين الحس الجنسى والحدس المعرفى يبعث بعلاقة قوى بديلة ، تعيد ترتيب أسس التوزيع فى المكان . فالشخوص النسائية تحافظ على مسافة متساوية بين الأب وبائع العرقسوس ، بين البائع الجوال والفلاح المرتبط بالأرض ، بين الثابت والمتحول . وموقع البنات البينى يرجئ المحاولات الرامية إلى قراءة بنية هرمية/سلطوية تتأسس على مركزية الرؤية/السيطرة والإخضاع .

والمشهد الممثل لا يقصد به تقديم رؤية طوباوية للحى العربى بالإسكندرية ، بل هو محاكاة ساخرة للخطابات المتوارثة ، سعيًا إلى خرق مركزية الرؤية بإقامة موقعًا كارنافالى لا تتمركز فيه السلطة بل يتم تبادلها بين الأفراد المشاركين فى اللعبة ، لتغدو السلطة لعبة للتبادل بين المشاركين - داخل المشهد وخارجه - لعبة تكشف عن الأقنعة . وفى تتبع العين لنقاط تجمع خطوط التلاشى وإمكانيات خرق الإيهام بالتلاشى لإقامة

أبعاد بديلة تحيل إلى مراكز إبصار أخرى ، تتغير بؤرة العين بين التحديق واللمحة الخاطفة ، لتبصر المقنّع والمكشوف . والحركة الدائبة للعين نتيجة تباين التكوينات ينشّط إنتاج المعنى لتتولد عنه دلالات عدة مما يفضى إلى مراجعة منظور الرؤية المرتكن إلى نزعة قومية متشددة ، أو الذى ينحو نحو الاندماج فى الثقافة المركزية . فالتحديث فى التشكيل يرجى به تجاوز جمود المحاكاة فى النص المرئى لتغدو اللوحة ممارسة يشترك فيها المبدع والمتلقى معًا . والمعنى المستمد من النص المرئى لا يتحدد بتاريخ إنتاجه بل يتلازم وفعل المشاهدة ، لدفعه بمسائلة الدوال الممثلة للتوصل إلى معنى ، وهو فعل دائب الحركة يستحيل تثبيته . ولوحة **المدينة** بمسائلتها للمفاهيم السائدة عن المرأة ودورها ومكانتها فى الوطن تقدم تمثيلاً مغايرًا للمكان ومواقع الأفراد فيه وانتماءاتهم فى زمن التحول الثقافى .

فالتعرف على المتناقضات الكامنة فى المفاهيم السائدة يفضى إلى مسائلة الزمن الحاضر فى نصوص تمثل لحظات التحول الثقافى . من ثم يصعب تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ففى ذلك اختزالاً للتغيرات الثقافية لقصرها على زمن واحد . أما عند تمثيل أزمنة التحول التى يكثر بها التحرك بين الأزمنة والأمكنة فيتطلب ذلك موقعًا بينيًا متحركًا بفعل تلك التحركات . كما يتطلب رؤية تستوعب ازدواجية العناصر والدوال قادرة على التنقيب فى الحفريات الثقافية المتراكمة والمنتجة لخطاب المركزية ، وباختيار كل من داريل وسعيد أسلوب المسائلة لا المباشرة ، ولوعيهما بتواطؤ الأفراد المتنازعة ، أنتجا نصوصًا تنقضُ الخطاب القائم على فصل الثنائيات ، فنجحت نصوصهما فى تشكيل مكانًا رحبًا يتيح المقاومة ، فيغدوا الممارس – مبدعًا كان أو متلقيًّ – فاعلاً فى إنتاج النص ، ومن ثم قادرًا على المشاركة فى التغيير الثقافى .

يتغير مفهوم الإسكندرية فيتبدد المكان عند السقوط « بين ركام الجيوش وضجيج الأزمنة » (*Clea*, 872) ، والدمار الذى يصيبها يترتب عليه الفصل بين أدوار أفرادها ، فالفصل بين الذكورة والأنوثة يجسد الفصل بين العقل والجسد . حينئذ « يتشوه مفهوم الجنس فى الثقافة (مما) يعوق اكتساب المعرفة » . (*Clea*, 737) . ولكن دمار الإسكندرية عبر الأزمنة لم يكن حائلاً لنمو علاقات سوية أعانت الأفراد على تجاوز محنة الاغتراب عن الجماعة بالارتباط العاطفى ، وتجاوز الاغتراب عن المكان بممارسة عالم نصى من إنتاجهم . غدت ذات المبدع/المتلقى ذات فاعلة فى التاريخ وليست مفعولاً بها ، وبالنجاح فى تحقيق الرباط العاطفى السوى ، والممارسة النصية – مثلما فى علاقة « كليا »

و« دارلى » فى الرباعية تتحقق المعادلة المتكررة فى تاريخ الإسكندرية والقائمة على التوفيق بين ممارسة الحب وممارسة السياسة . فبإعادة تأسيس العلاقة بين الرجل والمرأة بوصفها العلاقة الجوهرية التى تشكل الجماعة ، يعاد تشييد الأنساق ، وإعادة تشخيص تلك العلاقة يعد فعلاً سياسيًا يفضى إلى تقويض الخطاب السياسى السائد . ولكننا هنا لسنا بصدد خاتمة طوباوية . فالتكوين التشكيلى فى لوحة المدينة لا يجعل العين تستقر عند نقطة ثبات ، وتداخل الأحداث فى رباعية داريل يجعل من الرواية نصًا مفتوحًا لكشفه عن ازدواجية التجربة الإنسانية وتشابكها فها هى « تجمع بين الهمجية وعذوبة الغنائية » . (*Justine*, 154) .

* * *

المراجع

* Bryson, Norman. (1992). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze.* Hammersmith: Macmillan Press.

* Clark, Kenneth. (1970). *The Nude.* Penguin.

* Durrell, Laurence. (1962). *The Alexandrian Quartet: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea.* London: Faber & Faber.

* Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender.* Minneapolis: Minnesota UP.

* Room, Adrian. (1983). *Room's Classical Dictionary.* London: Routledge.

* * *

صورة المرأة :

ســـــيرة الفـــــنان

فى إعادة قراءة أسطورة الهوية القومية ما يمهد لتكوين إطار عام لالتقاء الثقافات . ولا يتحقق هذا الإطار العام للعلاقات الجمعية دون مراجعة موضع الآخر فى العلاقات الخاصة . فإن تهددت الهوية القومية من غزو الوافد تتهدد هوية الفرد من قمع الموروث الثقافى الذى يمثل أحد أوجه السلطة . والانتقال من دراسة السلطة القامعة للهوية القومية إلى السلطة القامعة للفرد يستدعى تبئير منظور الرؤية لرصد التفاصيل .

وتتغير سبل المقاومة بتغير المواقع حيث يوجد المبدعون موقع بديل لمقاومة السلطة . وقد يتمثل هذا الموقع فى جسد المرأة أو صورتها الشخصية ، حيث غدت صورة المرأة موضعًا بينيًا يراب الصدع الذى يباعد بين المبدع ومحيطه الاجتماعى ، وبقراءة صورة المرأة فى التمثيل المرئى يتسنى لنا التعرف على قدرة المبدع على مقاومة الوافد والموروث معًا . لذا ، يأتى تمثيل المرأة كموقع لمراجعة المتناقضات التى تعترى المبدع ، ففى تمثيلها مراجعة لتساؤلاته الذاتية ، مما يدحض مزاعم الموضوعية فى التصوير التى روج لها البعض .

فقد توهم أتباع الأكاديمية الكلاسيكية فى الفن بتميز إنتاجهم الفنى بالشفافية النابضة بمكنون الشخصية المصورة . فوفقًا لهم تغدو الصورة الشخصية التى ينتجها الفنان مرادفًا للسيرة الغيرية التى يخطها المؤرخ . وبعد أن تبددت أوهام الموضوعية ، وصرنا على وعى بتدخل الذات الفاعلة فى تشكيل الموضوع ، قدر تشكل الموضوع بالذات الفاعلة ، يتجلى لنا أن صورة المرأة فى التصوير الزيتى والنحت المصرى الحديث والمعاصر ، تنطوى أيضًا على سيرة المبدع الذى أنتجها ، مما يؤهلنا لتتبع تغير مفهوم المرأة فى تاريخ التمثيل الثقافى .

فنحن بصدد إعادة قراءة التمثيل الثقافى للمرأة فى نماذج مختارة عبر ثلاثة أجيال من الفنانين فى تاريخ الفن الحديث ، لتتبع التغيير الذى طرأ على المفاهيم الذهنية تجاه المرأة/ الآخر ، فالتفكير ما هو سوى محاولة للتصور ، والتصور هو نتاج التفكير . وإن تأسس الشكل الفنى على معايير هندسية يظل المنظور الهندسى ، أو تجانس النسب بمثابة علامات تمثل الفضاء المحيط أو الجسد الشاغل له . وعليه ، لا يعكس الشكل الفنى وعى متناه – كما يزعم الموضوعيون – بل يشير إلى التوازى القائم بين أشكال الموجودات كما يستقبلها العقل الواعى والصور التى يختزنها العقل الباطن لها . وبتتبع

التغير التقنى فى تمثيل إحدى العلامات أو الشخوص المرئية نتلمس مدى تلازم الفعل الجمالى (الفردى) باللاوعى الجمالى (الجمعى) وتفاعلهما المتبادل بالحدث التاريخى ، مؤثرين فيه ومتأثرين به .

وتزامن ظهور الفن المصرى الحديث فى الحركة الثقافية مع حركة المقاومة ضد الكولونيالية ، ولم تقتصر تلك المقاومة على مواجهة كل ما هو دخيل على الهوية القومية ، بل كانت مقاومة لما يكبل الفرد بالأغلال ، فتحتم على المبدع مجابهة الغزو الوافد والموروث معًا ، وربما ازداد الأمر تعقيدًا حينما تعثر المبدع فى تحديد أيهما الموروث وأيهما الوافد . أما بالنسبة إلى الفنانين الأوروبيين المستشرقين فتحددت خارطة الشرق لهم بجسد المرأة المتاح والمستباح . فالشرق متاح للرجل الأبيض مثلما نساءه ، والتمادى فى تصوير الحريم أو أسواق النخاسة إنما انطوى على مغزى مزدوج ، فى تأكيده لسلطة الرجل على المرأة ، وفى دعمه تفوق الرجل الأبيض على نظيره الملون ، ذلك لعدم تورطه فى مثل هذه الرذائل (دون إضاعة فرصة الاستمتاع بتلك الرذائل خلسة !) ، مبررًا استرقاقه للشرق . فالمزاعم التى ذهبت بضعف المرأة وسلبيتها لتأكيد اختلافها النوعى ، واكبت المزاعم الكولونيالية المروجة لتفوق العنصر الأبيض على العناصر الأخرى جملة . وعليه ، تبرز ثنائية الضعف/القوة كلازمة طبيعية للاختلاف النوعى.

وقد لاقى ذلك التمثيل السلبى للمرأة أصداء إيجابية لدى الطبقات القائمة على السلطة ، أى الوجه الآخر للشوفانية الكولونيالية . استحسنت تلك الطبقات الصور الشخصية التى أنتجها كل من محمد حسن (ينتمى إلى أول دفعة تخرجت من مدرسة الفنون بالقاهرة ، ١٩١١) ، وأحمد صبرى (خريج مدرسة الفنون بالقاهرة ١٩١٦) ، وغيرهم من المصورين الذين مثلوا انكسار المرأة على أنه بطولة . فالمرأة الدمية ، والخجول ، ذات النظرة البريئة (وكم فى جهل المرأة عذوبة!) كانت الصورة التى تستثير رجال الحاشية ونظرائهم . فمن وقع تحت طائل السلطة ، لكم تطلع لممارسة السلطوية على من يقع تحت طائلته . وعرف ذلك التصوير بفن الصالونات الذى يلبى رغبة السيد والمسود (فالأدوار تتناقل) فى مجتمع يغفل عن موضوعه الآنى ، ولا يمتلك آليات لرؤى مستقبلية بموجبها تتأسس جمعيته . **وبورتريه فاطمة رفعت** (١٩٣٥ ؟ زيت على

قماش ، شكل) نموذج لصورة شخصية لإحدى مصورات العصر التى لم يدرك فيها الفنان سوى الأنثى ، فيتبع استقدام التقنيات الأكاديمية فى التصوير استقدام الرؤى الذكورية للمرأة التى تفى بحاجات السوق .

لذا تمثلت حركة المقاومة لتلك الرؤى الكولونيالية فى السعى لصياغة قيم جمالية تنبعث من قيم معيارية مغايرة للتقنيات الوافدة . وإن كان المبدع المصرى قد أزمته تناقضات حادة نشأت عن مقاومته لثقافة مغايرة باستخدام آلياتها ، إلا إن ذلك لم يضعف إصراره حتى اكتسب إنتاجه مكانته ليشارك فى إنتاج الفن العالمى بخصوصيته المصرية . فكان لحصول تمثال **نهضة مصر** (شكل) لمحمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) على جائزة صالون باريس (١٩٢٠) دلالة على أن مصر لديها الإمكانات للمساهمة فى إنتاج الثقافة ، وغدت الخصوصية الثقافية لمصر لا تتمثل فى المرأة الدمية المتاحة المستباحة ، بل تتمثل فى الريفية الصامدة التى أزاحت الخمار لتتطلع بوجهها نحو الأفق ، وهى تعاون أبو الهول على النهوض من سباته . فالصورة المضادة للمرأة لم تكن مقحمة بل مستمدة من واقع الحياة الريفية ، والتى يطلق على مجتمعها مجتمع ما قبل عصر الصناعة - أو ما قبل الرأسمالية - فهو مجتمع شفاهى ما زال يحافظ على كيان المرأة ومكانتها ، ولم يتأثر بمعتقدات النصوص الوافدة على مر العصور ، والتى أضرت بوضع المرأة وأحطت به بعد عصور من الاعتراف بمكانتها فى الأزمنة القديمة . ولم تسفر عن حركة المقاومة إقامة مفهوم ضدى يقيم مجتمع يتبع النظام الأمومى . فالمرأة فى أعمال مختار تظل محتفظة بسحرها (انظر عند الترعة ١٩٢٥ ، رخام) ولكنه سحر خاص غير معروض للعامة ، فما زال مختار يكيف تقنية الأسلاف فى البوح دون الاستباحة ، بالمزج بين الشفافية والصلابة . يظل هذا المزج الذى لا ينتفى عن المرأة عذوبتها ولا ينتقص من صلابتها ممثلًا فى أهم إنتاجه : **رياح الخماسين** (١٩٢٦ ، حجر ، شكل) . ففى حوار الكتل المتقابلة صمت يتمثل فى أسارير السيدة التى تقاوم بمزيج من الصمود والخشوع ، بينما تتوازن بجسدها بين حركة اقدم المتحفزة نحو الأمام ، والقدم الأخرى التى تسعى للحاق بالأولى .

ولا نرصد فى إنتاج مختار تلك الثنائية التى تدعم الاختلاف بين نموذجى « المرأة الأم » و « والمرأة الغاوية » الشائع فى التقاليد الفنية الغربية . كان لزامًا على منتجى الفن فى العصور الوسطى التمسك بالصورة النموذجية للمرأة والتى تمثلها « العذراء الأم »

حتى شرع الخارجون عنهم فى عصر الأنوار إلى تصوير النقيض ، الذى يتمثل فى « حواء » أو « أفروديت » ، أما فى المجتمع الريفى الشفاهى الذى لم يكن جبروت النصوص قد اخترقه بعد - فى أماكن عدة - فلم تلقَ النصوص استجابة فعالة لتعقّد لغتها واعتلائها على فهم العامة ، حتى غدا تجنب الفهم الوجه الآخر للإقصاء أو التهميش . فظلت المرأة تمثل الأم والحبيبة معًا ، يتوق الرجل للالتحام بها ، ويغدو سعيه الدائم لتمثيلها فى إنتاجه الفنى ، محاولة للاحتذاء بها .

والوصول إلى الاتزان النفسى نتيجة إدراك احتواء الذات للآخر ، لم يكن بالشيء اليسير . فنلمح التناقض بين نزوع المبدع للتحرر من الرؤى المنغلقة ، وجنوحه لخضوعه لخطابها . فتمثل صورة المرأة فى النصوص المرئية سيرة المبدع ، أو مسعاه لعتق الذات الخاضعة لخطاب السلطة ، وفى عتقه تحرير لهويته الفردية والجمعية . ويتمثل ذلك فى أعمال محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) خاصة فى لوحته نادية والكنار (١٩٣٣ ، زيت على قماش ، شكل ٢٤) ، وهى صورة شخصية لابنته نادية فى طفولتها . لا يخضع سعيد للرؤى السائدة عن الأطفال والنساء ، مثلما أحمد صبرى وغيره ، فما زالت عينا نادية تخفى الكثير ولا ترضخ ، فتبيح وتستبيح ، ولكن لما هذا الطائر المحبوس فى قفص فى خلفية التكوين ، ولم تجلس الدمية السمراء عند قدمى الطفلة؟ ألا تدفعنا خطوط البلاطات تدريجيًا نحو سياج القفص ، فتنبئ بمصير نادية الجميلة التى سوف تدخل القفص ما ظلت كالدمية؟ دعنا نقارن بين اللون الأزرق الفاتر والرمادى الموحش ، الألوان الغالبة على اللوحة ، الموحية بجو من البرودة والعزلة ، وهى الألوان السائدة فى كافة لوحاته التى تمثل أفراد عائلته - فلنقارن بينها وبين الألوان المتوهجة فى لوحاته التى تمثل السيدات الشعبيات والأحياء الشعبية ، ليتضح لنا معايشة الفنان لعالمين متغايرين ، وهو دائم التنقل بينهما . يجيد لنا ذلك الانزياح عن العائلة الصراع اللامنتهى الذى كابده الفنان المصرى فى أزمنة التحول الثقافى ، وهو صراع بين ما يبطن وما يظهر ، المفروض والمرغوب ، الثقافة الشعبية وآفاقها المفتوحة فى مواجهة النصوص المنهجية المنغلقة .

وبينما استخدم مختار الجرانيت والرخام والبازالت فى إنتاجه النحتى لإضفاء عليها طابع الصرحية ، فى مناخ ثقافى يتقبل الصرحية ودلالاتها ويفسح لها مكانًا فى ساحاته ، اختلف الأمر مع الجيل الثانى . فلجأ كمال خليفة (١٩٢٦ - ١٩٦٨) فى معظم إنتاجه لاستخدام الجص مطوعًا إياه لصياغة لمحات تعبيرية فائقة . ويميل كمال خليفة فى نحته

وتصويره لتمثيل الأقنعة ، أقنعة تتمثل فيها رأس المرأة بالآنية والحيوانات ، والنباتات . فقناع المرأة لا يبوح ولا يفى كما يتجلى لنا فى **قناع** (١٩٥٧ ، جص ، شكل ٢٥) فهناك فراغ فى مكان العينين يخيم عليه الصمت ، صمت تتجمد به الكلمات على الشفتين المنفرجتين ، والرأس فى شكله المجرد يكاد يكون آنية فارغة من الزهور .

وإن كان المثال مختار ومحمود سعيد قد جسّدا عنصر المقاومة بتمثيل حركة التأهب الكائنة بين التوقف والبدء ، بين البوح والاحتجاب ، فقد مثل كمال خليفة فى **الجذع** (١٩٦١ ، جص ، ارتفاع ٤٠ سم ، شكل ٢٦) ازدواجية المقاومة والاسترخاء ، كأن الجسد يبوح بما لا تتفوه به الشفاه - وهو جذع دون رأس - فالجسد يمتلك لغته . فوضع الجسد الممثل قد يكون قائمًا أو مستلقيًا ، مقاومًا أو مسترخيًا ، راقصًا أو متألمًا ، وهى ازدواجية نازعت الفنان فى عزلته فى الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم ، حينما خبا نور الفن وتبدد جمهوره ، فمثل إنتاجه لذة الإبداع وشظف العيش .

فالوعى بحوارية الأضداد ليس محاولة لتمويه تجربة الذات الخاضعة آنذاك ، ولا تعمل على تهوين وطأة المعاناة لتغدو دعوة لتقبل الحياة بحلوها ومرها . فالثنائية المتلازمة فى كافة مناحى التجربة قد تمثلت فى أشكال عدة فى كل مرحلة . ففى الخمسينيات والستينيات السنوات المترعة بأنات التعذيب والقهر والكبت ما يدفع المبدع إلى اتخاذ توجهًا داخليًا لمصالحة نوازعه الداخلية أولاً ، فجاءت محاولاته نتاجًا للاستسلام للاوعى فيما يشبه الحلم .

كان ذلك قد بدء فى الأربعينيات ، فالانفلات التدريجى من قبضة المدارس الأكاديمية صاحبته الرغبة فى اكتشاف أغوار الذات ، وواكب ذلك ازدهار السريالية فى أوروبا والعالم . اتخذ عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) مسارًا مغايرًا ، فنشأته فى الأحياء الشعبية فى الإسكندرية والقاهرة ، فجرت فى خياله ما تعجز الأقانيم الجمالية عن إقصائه . فالحياة الشعبية فى تلقائيتها ، فى شفاهيتها جعلته يدرك العلائق بين الموجودات حتى تكاد تنمحى الفوارق بينها . فالمرأة والرجل فى إنتاجه يتساويان ، ويتشابهان ، حتى لتبدو شخوصه خنثوية ، جامعة للجنسين معًا . ففى لوحة **آدم وحواء** (١٩٤٨ ، شكل ٢٧) تتجلى لنا الحتمية الطبيعية لتجانس الرجل والمرأة ، فيما يشبه التوافق بين أوراق الشجر وفروعه . فهو توافق يوحد الكائنات الحية فى جملتها كما يتمثل لنا فى **عاشق من الجنة** (١٩٥٣) . فى إنتاج الجزار لا تتمثل المرأة كنوع مغاير له

استقلاليته ، بل يتشكل حضورها فى تجانسه مع كافة الكائنات الأخرى . وإن كان إنتاج الجزار يمثل اللاوعى الجمعى الملازم للبشر منذ دهورًا ، فهو لم يسع لفرض الأنموذج الأصلى ، بل شاء تمثيل عالمًا مجهولاً كامن بداخلنا . وإن كانت الطبقات الشعبية تستدعى ذلك المجهول بالسحر فعلينا المحاولة بالفن ، فاكتشاف المجهول هو الدافع الأول للحركة والمعول للفعل .

والعيش فى عالم البين – البين ، العيش بين عالم الصناعة وعالم ما قبل الصناعة ، أمد الفنان المصرى برؤى كان نظيره فى الغرب قد انصرف عن البحث عنها . كان التجريد فى الفن أحد الحلول المطروحة فى الغرب للتوصل إلى الماورائى ، وهو ما أخفقت المحاكاة – تقنية الغرب العقلانية – فى تمثيلها . أما الفنان المصرى ففى نزاعه الدائم بين الاستسلام لما هو متعارف عليه وما يتوق للتعرف عليه انتج حداثته البديلة ، فاستبدل مسرودات المستشرقين وتقنيات عصر الأنوار برؤى ملقحة لفضاء مركب تجتمع فيه ثقافات متراكمة نسجت هويته ، اقتضى ذلك ابتكار تقنية مغيرة للمنظور الثلاثى البعاد الذى يفرض رؤية أحادية . استقى المبدع المصرى التجريد من منابع عدة تفجرت فى تربته ، صاغتها رؤى تشكلت وفقًا لمفاهيم تغيرت عبر مراحل تاريخية مختلفة ، فتبسيط الشكل الذى تبلور فى أنماط متعددة أمدت المبدع بأفق مغاير للتجريد ، لا لمجرد التجويد ، أو لتحديد الماهوى أو الماورائى ، بل لإعادة دراسة الشكل فى بيئته المحيطة ليتمثل موضع الذات فى المحيط الاجتماعى .

يعد صبرى منصور (مواليد ١٩٤٣) من أوائل من اهتم بالريف المصرى كموقع يتيح له تموضع الذات فى إطار ما يحيطها من موجودات مادية وأطياف . كان منصور قد غادر الريف صبيًا ثم تناوله فى لوحاته فور عودته من بعثته الدراسية فى الغربة ، فالخروج أتاح للفنان قياس الذات إزاء الآخر ، مما أمده بآليات جديدة لإعادة قراءة الريف ودلالاته . وفى إنتاجه يتأسس تكوين المشهد الريفى على المرأة فى علاقتها بالرجل . وقد لخص الفنان هذه العلاقة فى إطار معمارى رصين يرمز بالتوحد كما فى رجل امرأة (١٩٧٢ ، زيت على كرتون ، ٥٥x٥٠ سم) وإن كان التوحد فى لوحات الجزار جاء نتيجة لتذويب الاختلاف النوعى بفعل انغماسه فى اللاوعى كى يطفو بالأنموذج الأول ، يشكل صبرى منصور تكوينات مرئية تمثل التناظر والاختلاف ، فالتوحد بين الرجل والمرأة معماريًا وليس فطريًا . وتتمثل المرأة فى إطار البيت الريفى المظلل بأفرع النخيل الشامخ ، أو أوراق الشجر اليافع مثلما فى **بيت الأحبة** ١٩٩١ ،

زيت على قماش ، ٤٠x٣٥ سم ، شكل ٢٨) . والتداخل بين الخطوط المنحنية والمستقيمة فى المنظر الريفى يردد انحناءات الأشكال وإيماءاتهم لتمثل مشاعر عدة ، يتبلور حضور الرجل والمرأة عبر ضياء القمر الذى يمد الأجساد بصلابة نحتية فى تكوين ثنائى الأبعاد ، كما يضفى على المكان جوًا من الغموض ، ففى ضوء القمر يتأكد الحضور الواقعى ونقيضه ، وفى ذلك نقض للرومانسية المنسوبة لإنتاج الفنان ، ويتأكد تقويض الرومانسية فى **حفل راقص فى ضوء القمر** (١٩٨٥ ، زيت على قماش ، ١٢٥x١٤٠ سم ، شكل ٢٩) حيث تتجلى المراقص كأنها مآتم ، فالمغنية تشدو كأن ما يصدر عنها هو صرخة ألم ، والجوقة الرابضة فى الخلفية تؤطرها جدران المنازل . أنتجت هذه اللوحة فى أوج عصر الانفتاح الاقتصادى وفيها يعيد تمثيل صورة الغازية الريفية التى تشدو فى الموالد للإمتاع وهى لم تذق المتعة ، فيغدو شدوها أنينًا صامتًا عن المسكوت عنه . كان هذا المرقص معبرًا للبكائيات التى تحول إليها صبرى منصور فى أواخر الثمانينيات وهى سلسلة من اللوحات تمثل سيدات نائحات عند سفح الهرم ، فالتناص بين الماضى والحاضر يجسد ضرورة البحث عن خبايا الماضى المدفون ، يمثل الدفن حالة فقدان الهوية ، وهو دلالة على حاضر افتقد مجده السالف ، وعاجز عن استشفاف العناصر المثمرة فى تاريخه .

صار البيت يمثل مدفن يحتوى على تابوت . وباختفاء العنصر الرجالى فى التكوين ، يزداد تمثيل النساء كما فى **ذكرى الأم** (١٩٩٤ ، خامات مختلفة على ورق ، ٥٠x٣٥ سم ، شكل ٣٠) . غدت رحلة البحث الآن لا تتوق إلى تعريف الأنا بالآخر بل محاولة للتعرف على الرغبة التى تراود الفنان ، أهى الأمومة المفقودة التى تتمثل فى الطيف المحلق فوق البيت ، أم الحبيبة المفقودة التى تومئ لها باقة الزهور ، هل هو سعى الفنان للماورائى ، أم رغبة وشوق للشبق الحسى ؟

عما تشير تلك الازدواجية التى تتمثل فى الإنتاج الأخير؟ هل يأتى الفصل بين الطيف والزهو كدلالة على تشظى العلاقة الإنسانية ، أم هل يشير هذا الفصل بين الروح والجسد إلى التناقض الداخلى الذى قد يصيب الذات ما ظلت الأنا منفصلة عن الآخر ينتقصها التواصل على المستوى الشخصى أو الجمعى ، ومن ثم القومى أو العالمى ؟

تغدو قراءة التمثيل المرئى للمرأة فى فضاء التشكيل ضرورة لإعادة تقييم موضعها

فى الفضاء الاجتماعى فى إطار علاقتها بالآخر ، على المستويين الخاص والعام . وبإعادة قراءة التمثيل المرئى للمرأة عبر ثلاثة أجيال هى محاولة لقراءة عدة علائق يتواشج فيها الجسد والفكر ، المنظور البصرى والسلطة ، اللغة والحدث ، عبر دراسة علاقة الفنان/الفاعل بموضوعه/المفعول به ، والتى تتغير ما ظل الفنان يغير علاقته بذاته . وبقراءة بعض المواقع على خريطة التمثيل المرئى فى مراحل التحول يتبين لنا تغير أشكال المقاومة فى الحقب كافة ، وهى حركة لم تسع للتحريف لمجرد التجديد ، ولم ترضخ للمعايير المستتبة خاضعة للأقانيم الأبدية ، بل سعت لإعادة تشكيل الظواهر المحيطة بابتكار صيغ بصرية مغايرة تقدم أشكالاً جديدة للمعرفة .

* * *

تمثيل الهوية فى كتابة الأمكنة

لم يعتن معظم المنظرين والمؤرخين للثقافة العربية بدور المكان فى تشكيل الثقافة ، ويكاد يكون جمال حمدان نموذجًا فريدًا وعى بكيفية تشكل الثقافة بتفاعل التاريخ والجغرافيا ، والواقع المصرى بعامة تتزامن فيه الحقب التاريخية ، وتتجاور فيه الثقافات ، والإسكندرية خير مثال على ذلك . فيصعب علينا مقاربة تاريخ المكان بناء على منظور خطى ، وإلا ترتب على ذلك رؤية أحادية تفضى إلى إساءة القراءة ، فالتاريخ يعد جزء من ثقافة المكان المتشكلة بفعل العلاقات المتغيرة بين التاريخ والجغرافيا . وتتغير العلاقات القائمة بين هذه الخواص بفعل المستجدات الطارئة ، الناجمة عن محاولات تحديث المجتمع ، أو السعى لتجديد الفكر ، أو ما يعرف بالحداثة . والتحديث والحداثة قد يتلازمان ولكنهما ليسا بالضرورة مترادفان ، فالتحديث فى المجتمع قد يأتى نتيجة استجلاب تقنيات صناعية وإليكترونية ، أما الحداثة الفكرية فهى وليدة وعى نقدى عليه الإلمام بتفاعلات الوقائع بالأمكنة . فنحن لا نعيش فى فراغ مأهول بالبشر ، بل نتحرك بين مجموعة من العلاقات تتحدد بها مواقعنا ، فإما سلمنا بتلك المواقع ، فتصير الأمكنة سجونًا ، وإما نقدناها بوعى حداثى ، واعٍ بإمكانات جغرافية المكان فى تحديث التاريخ .

وكتاب **الأمكنة** (تحرير علاء حامد وسلوى رشاد) يعنى بتغاير وظائف الأمكنة وفقًا لتغاير علاقات سكانها ، ومرتاديها ، ومن ثم فهو يروى جوانب من تاريخ مصر عبر الإنتاج الاجتماعى للمكان ، والنظرية التفسيرية للمكان تهيئنا لرؤية مفاهيم مختلفة للحداثة الفكرية ، وكيفية تحديث المجتمع . فالتحديث فى مجتمع ما يتم عبر محاولات مستمرة لإعادة الهيكلة فى زمن ما ، ومكان محدد ، ذلك لإعادة صياغة الكيان الإنسانى . وإعادة الهيكلة تنبثق عن وعى نقدى يلم بماضى المكان وراهنه ، ومن ثم تتغير طبيعة الحداثة والتحديث لارتباطها بدينامية الإنتاج ، وهذه تعتمد بدورها على الأوضاع التاريخية والجغرافية ، ولذا يختلف تطبيقها من مكان لآخر . وكتاب **الأمكنة** يرتاد بنا مواقع عدة ، فيتنقل بين بلاد النوبة القديمة والحديثة ، والإسكندرية بأحيائها ، وأسواقها الشعبية ، والجديدة ، ومقابر القاهرة ، وأحيائها القديمة ، كما ينتقل لفلسطين ولبنان ليرصد تحولات الأمكنة هناك .

ونستنتج من قراءة المكان فى كتاب **الأمكنة** أن عملية التحديث تنمو بشكل غير

متساو عبر الزمان والمكان . ولذا نلحظ أن عملية التحديث تقيم جغرافيا تاريخية متباينة وفقًا للتشكيلات الاجتماعية فى كل منطقة ، أو إقليم . وربما يفسر لنا ذلك عدم تزامن عوامل التحديث فى كافة المناطق بمدن مصر وقراها ، وهى ظاهرة مؤداها ضرورة تفسير نجاح عملية التحديث وفقًا لمتطلبات المكان والكيانات الاجتماعية فيه ، وليس وفقًا لمشاريع طوباوية تنسقها جهات ومؤسسات علوية .

فالمكان فى « الكتاب المفتوح » ، لعلاء خالد يمثل « حكايات عن النوبة وأهلها » ، فيجعلنا نتساءل عن طبيعة التغيرات التى أصابته ، وتقييم مظاهر « التحديث » فيه بالتنقل بين راهنه وماضيه ، والمقارنة بين جماعات النوبيين فى المواقع الجغرافية المختلفة ، وتمثل لنا تلك الحكايات والأحاديث المتناثرة لأهالى النوبة القديمة والجديدة ، والمقيمين فى الإسكندرية ، لا لإفادتنا بأدلة أو رصد معلومات ، بل يستخدم الأسلوب الروائى الذى يغلب عليه طابع الثرثرة لإثارة الشك والتساؤل فى الصورة النمطية المطبوعة فى أذهاننا إزاء النوبى ، والنوبة ، والجماعة النوبية . فالراوى يتنقل عشوائيًا دون خطة مسبقة تحددت وفقًا لمشروع يبتغى فرضه أو تحقيقه . فهو يمثل لنا أن المكان الذى يرتاده ليس بوصفه رقعة ثابتة ذات خريطة محددة الملامح ، بل كموقع متغير بتغير العلاقات بين البشر ، وباختلاف الأجيال . فمثلما تتعدد مشاهد النيل ، والصحراء ، ومحطات السفر ، كذلك يتغير مفهوم القداسة ، وأدوار الرجل والمرأة ، ورؤى الشباب للبالغين . والاقتلاع من الجذور لم يفقد النوبى هويته ، فما زالت اللغة النوبية ، منطوقة كانت أم مرئية ، متمثلة فى الفنون والحرف ، والأداء الحركى ، والموسيقى ، ما زالت تلك اللغة الشفاهية تمثل أداة اتصال تقيم علاقات حميمة بين الأفراد يترتب عليها انصهار الفرد فى الجماعة ، حتى تغدو خصائص الفرد مكتسبة من الجماعة ، وتغدو المشاركة الجمعية فى الطقوس والاحتفالات تدعيمًا للفردية الجمعية ، فالفرد يعنى باستقلاليته وينميها لكى تعود على جماعته بالفائدة ، لا ليستقل بثمارها لنفسه .

وربما تمثل لنا الصور التى التقطتها سلوى رشاد اشتراك الخاص والعام ، فتتمثل لنا البيوت داخليًا وخارجيًا فى آن ، وإن وصدت الأبواب ، فهناك شخوص تتواجد أمامها ، لتعلن عما يخبئه الداخل ، بل تفصح لنا سمات الوجوه الهادئة باستحالة الإخفاء ، فلا حاجة للإخفاء سوى لضرورات التعاملات الاجتماعية السليمة ، أى لزيادة أواصر الجماعة لا لتعقيدها . فنص علاء خالد المكتوب يشرح لنا ضرورة تعدد الأبواب ، حتى يتمكن المضيف من الخروج من الباب الآخر الذى لم يدخل منه الضيف

لتوفير المأكل له ، احتفاء به ، ودون أن يشعره بذلك . فالعمارة موظفة لاستخدام البشر ، وهى امتداد لأجسادهم ، وولفت لاحتياجاتهم . كما يمثل البشر دعائم لمبانيهم ، فتوزيعهم التشكيلى فى صور سلوى رشاد يأتى مكملاً للتصميم ، ودعامة له ، ولا تختلف وظيفتهم التشكيلية عن العامود – فى أحد الصور – الذى يلقى بظله على الحائط ، وتجسد لنا خطوطه خيال امرأة جالسة . ولا أدرى إن جاء التقاط المشاهد وترتيب الصور عشوائيا ، أم أملته ظروف المكان . ولكن يفتتح « الكتاب المفتوح » بمشهد ينقسم بين جزء داخلى فى الأمامية ، وآخر فى الخلفية مفتوح على فراغ ، قد يكون الصحراء أو النيل أو مجرد الأفق الواسع . وتتوالى الصور لتمثل لنا العلاقات بين البيوت والشخوص ، تليها لقطات للوجوه ، عند الانتقال إلى النوبة الجديدة ، لتبدأ معاناة الفرد الداخلية ، إلى أن تختتم سلسلة الصور بمشهد لباب نوبى قديم موصد ، أو شبه موصد ، فالظلال قد تكون مجرد إطار تشكيلى ، أو قد تمثل جزءًا دامسًا يتسرب من الداخل ، موحيًا بكيان أو مكان نوبى يدعونا لارتياده قبل أن ينغلق على نفسه تمامًا ، فقد حدث الآن شبه فصل بين الخاص والعام ترتبت عليه علاقات ملتبسة ، فى إطار التعاملات بين أفراد الجماعة النوبية ، وفى علاقة الجماعة النوبية بمحيطها البيئى .

يود الكاتب – علاء – والمصورة سلوى ، باستخدامهما اللغتين المكتوبة والمرئية ، أن يظل الباب على انفراجه ، ويقوما برحلة الذهاب والعودة ، التى قام بها النوبيون عبر التاريخ حيث تغيرت أمكنة الاستقرار بعد الترحال ، لترسم خرائط نوبية جديدة ، واتخذا فى رحلتهما الطريق عبر شريان النهر ، أو عبر خطوط السكة الحديد ، لاكتشاف العالم الداخلى والخارجى ، وهى رحلة كانت ، وما زالت دائمًا تحمل تطلعاً للمستقبل ، وتنوء بحنين للماضى .

وقد يفتقد النوبى هويته فى الإسكندرية ، بينما يظل المواطن السكندرى يبحث عنها ، ولكنهما فى نهاية المطاف يجتمعان فى المقهى ، الذى يمثل بدوره البيت والخلاء ، أى الخاص والعام . وفى المقهى أيضًا يلتقيا باليونانى ، ليتبين للجميع ارتباط هويتهم بمكان تشكل بفعل علاقاتهم معًا ، مما ينهى الإحساس بالتهميش الذى قد يعانيه البعض . وتعد رحلة علاء وسلوى ، رحلة تنقيب تضارع عمليات التنقيب التى تتم فى الإسكندرية لاكتشاف الجذور الهيلينية . أما عمليات التنقيب التى قاما بها فقد كشفت عن طبقة أخرى من تاريخ الإسكندرية ، تضفى الطابع النوبى عليها ، وهو أحد ملامح هويتها الذى ظل مهمشًا على الرغم من تواجده فى المكان أسوة بالطبقات ذات

الامتيازات ، التى أتاحت لها الظروف التاريخية أماكن للاستقرار ذات أفضلية جغرافية .

ويتمثل لنا ذلك التهميش على المستوى الجغرافى فى « ونسة عن عزبة الفرخة » لحجاج أدول ، وهو كاتب نوبى من أهالى الإسكندرية . وإن كانت ونسة أدول تمثل حنينًا للماضى النوبى ، فذلك ليس للارتداد إلى عالم مثالى ، ففى ذلك الارتداد قطيعة مع الحاضر يترتب عليه فقدان الهوية . على العكس من ذلك ، فونسة أدول تساعدنا على معايشة النوبى عبر تواريخ الأمكنة . فالنوبى يحب الاستقرار ولكنه لا يخشى التغيير الذى أملته عليه بيئته حيث دفعته دائمًا للترحال ، والاكتشاف ، والتكيف مع الجديد ، بخلق عالم نوبى فى مكان يبتعد عن النوبة ، يضفى عليه طابعه ، ويتآلف مع طباعه ، فلم تقض محاولات تهميشه من قبل الآخر على اتزانه الشخصى ، لأنه يستمد فرديته من جماعته التى مازالت تؤنس به ويأنس إليها . وهذا الوفاق الجماعى للنوبيين حقق لهم كيانًا خاصًا استجابت له الجماعات المهمشة المحيطة بهم ، وفى تجاوبها معهم ما دعم وجود النوبى ، وبالتالى دعم وجود تلك الجماعات المهمشة أيضًا .

ومن ثم يبرز لنا أدول دور المثقف من الثقافة الشعبية - أى الثقافة الخاصة بجماعة تفتقد التمثيل فى القنوات الثقافية الرسمية - لتهميشها من قبل أباطرة الثقافة المهيمنة ، مثلما نال أهلها التهميش من قبل الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات ، فدور المثقف هو عدم التخلى عن انتمائه إلى ثقافته المحلية . وأعتقد أن أهم ما يثيره كتاب الأمكنة بعامة ، وكتابة أدول بخاصة هو مشكلة الهوية القومية التى لا يمكن تمثيلها على وجه متكافئ بتهميش الملامح الشعبية المترسبة بين طبقاتها . فالاهتمام بالثقافة النوبية وغيرها من الثقافات المهملة من قبل القائمين على النشاط الثقافى يعمل على إثراء الهوية الثقافية المصرية من جانب ، ويعضد العلاقة بين المثقف والعامة ، لرئب الصدع المتزايد بينهما ، والذى يستحيل إغفاله .

كما تمثل الحكاوى الشفهية النوبية التى ترويها أمينة صادق نوعًا أدبيًا متأصلاً فى تقاليد الأدب القومى ، نابعًا من الحياة الشعبية لأهالى النوبة ، وهى تقاليد أدبية ظلت وتظل تنفصل عن ثقافة المؤسسة . ولا تمثل هذه الحكاوى معاناة النوبى من الصراع الطبقى ، فهى لا تتبنى منظور اقتصادى يفسر وقائع الحياة ، بل تتجاوزه متناولة أشكالاً أخرى من التداول مع الغيرية ، يسّره انزواء الرقعة النوبية فى رقعة بعيدة من جغرافية

مصر ، مما جعلها تقع خارج خريطة التحديث الصناعى الذى خلق بدوره امتيازات اقتصادية ، ومن ثم أقام علاقات اجتماعية تقوم على الصراع الطبقى . فالحكايات النوبية تمثل العلاقة بين الأنا والآخر بأسلوب الفانتازيا وهو أسلوب لا يستبعد الآخر ، أو يدينه ، بل يتأمل اختلافه ، محاولاً التداول معه ، وفى تلك المحاولة ما قد يوجد توازنًا ، حتى وإن أصاب أحد الأطراف بعض الخسارة .

وعلى الرغم من تناثر تجمعات النوبيين على خريطة الإسكندرية ، كم يمثلها لنا حجاج أدول ، فتماسك أفرادها ، ساعد على تكييف هويتهم مع البيئة الجديدة المحيطة ، فصار المكان الجديد يتيح مكاسب ، بقدر ما ترتب عليه من خسارة . فمولد كتاب نوبيين فى الإسكندرية والقاهرة تمثل أعمالهم رؤية مغايرة لما هو معهود ، لم يتيسر سوى بالهجرة والاحتكاك بالكيانات الأخرى فى المجتمع المصرى ، مما أتاح للأدباء النوبيين المشاركة فى تحديث الأدب المصرى ، إن اتفقنا على أن مفهوم الحداثة ينطوى على تقديم رؤية مغايرة .

وتختلف تجمعات النوبيين عن المساكن العشوائية التى قامت بفعل التغيرات الاقتصادية والتحولات الديموجرافية التى طرأت على مدينة الإسكندرية كما يمثلها لنا عادل النحاس فى « أماكن للفرجة والتمثيل الحقيقى » . فهو يكتب عن منطقة الكرانتينة فى قلب حيّ الورديان ، وما أصابها نتيجة التغير الاجتماعى العشوائى ، حيث تكاد تستحيل إمكانية التعايش بين الأفراد . فعلى الرغم من مشاطرتهم للحيز المكانى ، إلا إن التداول اليومى بينهم لقضاء احتياجاتهم الأساسية لا ينبئ عن الترابط . فالعيش فى جحور مكتظة ساعد على انتشار المحارم وتصدير الدعارة . وعليه ، يتمثل لنا كيفية تشكل العلاقات الإنسانية بالطابع المكانى ، حيث تتولد فى نطاق حدوده . وتحدد العمارة مواقع البشر فى المكان ، وهى بذلك تتدخل فى علاقاتهم المتبادلة . فالعمارة ليست مجرد أحد عناصر المكان ، بل أنها توجِد محيطًا لتفاعلات الاجتماعية لا يغيب على أحد .

وتأتى ترجمة أحمد حسان لنص ميشيل دى سيرتو « مسيرات فى المدينة » ، تعليقًا وافيًا على ما تناولناه من مقالات ، وكذلك على كتابات أحمد عبد الجبار ، وعبد العزيز السباعى وماهر شريف ، وعلياء الجريدى ، ففى المكان « يكون المرء آخر . ويعبر صوب الآخر » (١٦٥) . فالتنقل بين المشاهد ، والمواقع ، والشوارع يدلل على أن

الحرية ممارسة ، وليس بوسع المؤسسات كبحها . فالمؤسسة بوصفها جهة لتنظيم شئون الأفراد ، أو جهاز لتقسيم الأمكنة ، وتوزيع المسارات ، لا تضمن توفير الحرية بالرغم من تعهداتها لتأمين ذلك . وتغدو إعادة قراءة المكان وسيلة للتحايل على المؤسسة وتقويض سياجها ، وكتابة الأمكنة من منظور مغاير به قدر من ممارسة الحرية .

فالعمارة البدائية التى تمثلها علياء الجريدى فى « مجرى مائى يصل إلى البحر الكبير » تُظهر لنا أفق من آفاق ممارسة الحرية . فالصيادون ، مثلهم مثل النوبيون فى ونسة حجاج أدول ، تعرفوا بالحدس كيفية بناء المسكن بما يتيح لهم حرية العيش ، والحركة ، والتعامل مع باقى أفراد الجماعة . وعلى العكس من الأماكن المكتظة التى يمثلها عادل النحاس فى المناطق السكانية العشوائية التى نمت مع سياسة الانفتاح الاقتصادى ، فالعمارة التى استوحاها الصيادون تيسّر حسن التعامل مع الجار ، وتحافظ على استقلالية العائلة الواحدة . والاستقلالية هنا ليست بغرض التفرد والعزلة ، فالتقسيم المعمارى لا يقيم الحواجز ، حيث توجد دائمًا فتحات فى الجدران تتيح تدخل الجار عند الحاجة . فالنوافذ ، أو الفتحات ليست منافذ للتلصص ، وهو أمر متاح فى بنايات المدن ، التى تدّعى تأمين الخصوصية .

وعلى الرغم من أن علياء الجريدى وزوجها ، كانا دخلاء على مجتمع مغاير ، إلا إنهما اندمجا فيه لتفهمهما معمار علاقاته ، وتيسر لهم التعامل معه لنجاحهم فى تهيئة محيط من التعامل يتلاءم والمحيط القائم . فمدرسة الرسم التى أقاماها ، وأسلوب تعاملهما مع المتدربين وأهاليهم ، جعل من المكان مساحة لتبادل التجربة والخبرات ، وللتعامل مع الآخر بوصفه اختلاف ، وليس نهجًا قديمًا يستحق إقحام معايير جديدة عليه بحجة التحديث . فمدرسة الرسم التى أشرفا عليها كونت مجرى مائى يؤدى إلى بحر واسع من العلاقات الإنسانية العميقة .

وفى مقابل الأمكنة التى نسقها الأفراد لتتيح قدرًا من ممارسة الحرية ، يرى أحمد عبد الجبار أن التحديث العشوائى للمدن ، وتكاثر المراكز التجارية ، جعل من البشر دمى « تقف وراء الزجاج كعرض لبضاعة إنسانية » . فهو يكتب عن تواجده فى أحد المراكز التجارية الزجاجية الضخمة ، ويمثل تجربته بوصفه ناظرًا ومنظورًا إليه . وفى تمثيله المشهد التجارى يسعى للتعرف على المسكوت عنه خارج المشهد : التضمينات المستترة فى لغة الإعلان ، الوعود التى تطلقها السلعة ، الثرثرة الإليكترونية عبر الهاتف

المحمول وأثر كل ذلك على العلاقات الإنسانية . وبوصفه جزء من المتسوقة فهو يستغرق فى تمثيل ما هو مستغرق فيه .

وكل ما يخص المركز التجارى يشوبه الالتباس لوجود مفارقة فى طبيعته . فهو يبدو ذو واجهة صرحية ثابتة ، تفرض وجودها على المكان ، بينما طبيعته « زجاجية » ، وترجع هشاشته لكونه كيان غير واضح المعالم . فعلى الرغم من رسوخ بناءه فلا يعطى حس بالتوازن والثبات ، بسلالمه المتحركة ، ومصاعده التى تفاجئ المرء بمشاهد متغيرة فى كل طابق . فتغير الرؤى يأتى مباغتًا ، وعلى الرغم من أن معماره يسعى لتحقيق حس متوحد بالمكان – أى أسطورة هوية – فيخفق فى ذلك ، حيث يتكتل البشر فيه دون ترابط .

وبمقارنة وصف المركز التجارى بالسوق ، كما جاء فى تمثيل إلياس كانيتى ، وترجمة حسونة المصباحى ، أو كتابة أشرف العنانى « عن العريش وسوقها » ، أو الأسواق المحيطة « بميدان المحطة » ، كما كتبها ماهر شريف ، يتمثل لنا سبب التفكك فى العلاقات البشرية فى المبانى المعمارية التجارية الجديدة . فالمراكز التجارية – تمثل سجن كبير – تضيع فرصة السعى ، وتكبل حرية التنقل لافتقادها أفق للانطلاق ، وهو ما يستشعره الفرد فى تجواله عبر الشوارع . واختزال الوقت بالوسائط الإليكترونية يعوق تكوين المعرفة التى تتراكم بفعل الزمن . خلاصة ، فهناك تفاوت بين المعانى الشخصية التى تتمثل للفرد فى المكان ، والمعانى التى يسعى المحترف المهنى تحقيقها فى تصميمه المعمارى . والوعى بهذا التفاوت يفكك الإيهام بالتطابق بين الرؤيتين ، ويفضى إلى موقفًا نقضى من آليات التحديث التقنى التى تعد الفرد بمزيدٍ من الحرية والاستقلالية ، بينما تفتقد كافة الشروط المرهونة بذلك .

كتابة الأمكنة هو تمثيل لملامح الخصوصية التى تشكل الهوية الثقافية . وهى تختلف عن المشاهدة السياحية المرتبطة بالتوصيف المنمط للمكان ، الذى تحول بدوره إلى أداة للتربح . وفى مواجهة مشروعات التحديث الجبرية ، وسياسات التربح وما تفضى إليه من تأكيد للغيرية ، تقدم الأسواق الشعبية بديلاً فى ساحاتها التى تفرج عن المقموع فى الأحياء الجديدة بالمدن . وكتابة ماهر شريف عن « محطة مصر » ، تمثل ما تعانيه المدن العربية من هوية مزدوجة نتيجة مساعى المؤسسة لتزيين المدينة بما هو حديث ولكنه غريب عنها ، بينما تعمل الأحياء الشعبية على تكييف المكان لمتطلبات مرتاديه ،

والقاطنين به . فالشوارع المحيطة بميدان المحطة ، أى ميدان محطة القطار الرئيسية بالإسكندرية ، يتكيف طابعها تبعًا لتغير مرتاديها فى ساعات اليوم المختلفة ، فتتشكل هوية المكان وفقًا لممارسة البشر . والفوضى التى تنتاب شوارع السوق ، والصخب الناشئ من تجمع الباعة والبشر ، كلها علامات تواصل واحتكاك ، ودلالات تفاعل وتواصل بين جماعة المشترين ، يفتقدها المركز التجارى فى الأحياء الجديدة . وتتبدى لنا الصورة أوضح فى تمثيل سوق العريش لأشرف عنانى ، وأسواق مراكش لإلياس كانيتى ، حيث تتحول المساومة بين البائع والمشترى إلى شكل من أشكال المناظرة التى يحق فيها للطرفين التسابق على الفوز .

يمثل السوق الشعبى جو كارنافالى ، يعمل على إزاحة - بل قلب المبنى الهرمى المفروض من قبل القوى المهيمنة ، ولذا فهو دائمًا مستهدف من الدولة ، ومن الطبقة الوسطى ، والسعى لحجب السوق أو إزالته يقع فى إطار أوهام التحديث والتصنيع ، واكتشاف العنصر الكرنفالى فى المدن ، بمثابة نقد لعملية التحديث التى تقضى على خصوصية الهوية ، وهذا الموقف النقدى يعد أحد المكونات الرئيسية للحداثة الفكرية ، ويتمثل لنا هنا ضرورة حداثة الفكر لتقييم عملية التحديث فى المجتمع . وحداثة الفكر تنمو بالوعى بكيفية تفاعل العناصر الأساسية فى مكونات الثقافة ، والتى تشتمل على الفرد ، والزمان والمكان .

وتنجح دينا حشمت فى « إمبابة مدينة مفتوحة » فى الربط بين النظرية النقدية والثقافة الشعبية ، بتمثيل النظرية فى مؤسسات فعلية ، وممارسات اجتماعية ، وهى تتبنى منهجًا يساعد على تحليل الأزمات الاجتماعية بوصفها نتيجة لعلاقات غير متسقة بين قوى المجتمع على اختلافها . ويصعب إجمال تلك الأزمات من منظور أحادى بتفسيرها وفقًا لتناقضًا رئيسيًا شاملاً .

وتكشف لنا دينا من خلال تحليلها ظهور جماعات متصارعة ، وعناصر اجتماعية نشطة ضد النظام ، لا تنتمى إلى طبقة بعينها ، أو حزب سياسى ، ولكنها تعد جماعات ضغط ، تتناحر أحيانًا ، وتتعاضد أحيانًا أخرى ، وبشكل غير منسق . تلك القوى المتغايرة الخواص تثير الحاجة إلى تبنى مفهوم قومى ينطلق من القاعدة العريضة المتنوعة للثقافة الشعبية ، لتجاوز الخطاب الأحادى ، والثقافة المهيمنة .

تحرك بنا كتاب الأمكنة ذهابًا وإيابًا فى عدة أزمنة ، لإعادة ارتياد الأمكنة . لذا فلا

يتبع ترتيب الموضوعات تطور زمنى ، أو تقسيم كرونولوجى - ميقاتى - يتابع تقدم الأزمنة . الكتابات على اختلافها تدعونا لمعايشة الأمكنة فى أزمنتها المتغايرة ، لإدراك ما تنطوى عليه من تناقضات نتيجة التحولات الديموجرافية ، والتفاعلات البشرية عبر البيئة المحيطة . فكتاب الأمكنة يمثل محاولات عدة لقراءة الاختلاف ، لتبنيه ثقافة الاختلاف .

وعلى المستوى الشعبى ، كان أول حدث فى مصر هيئ العامة للتعرف على الاختلاف ، هو إدخال الترام كوسيلة للنقل العام فى شوارع القاهرة . والترام بوصفه وسيلة انتقال ، يشفر لنا عملية التنقل ، ويسهل رصد التحولات الطارئة ، ويكثف فى رحلة ما يجنيه المرء من تراكم خبرات لا تحصد سوى على امتداد زمنى . وفى كتابته عن « ترام القاهرة » ، يمثل لنا محمد سيد كيلانى تجربة اصطدام العامة بالحداثة . فمع إدخال الترام فى شوارع القاهرة كوسيلة للتنقل ، تشكل التحديث فى وعى المصريين فى صورته الملتبسة ، فغدا نموذجًا للازدهار والانحطاط . فبينما رآه البعض وسيلة « للعصرنة » ، امتنع عنه البعض الآخر للتشكك فيما قد ينطوى عليه من تفكيك لما هو سائد . ولكن أهم ما حققه الترام هو التعرف على الاختلاف ، فقد أتاح حيزًا يشترك فيه أناس أغراب ، يجلسون على مقربة لساعات ، وربما يتبادلون النظرات ، وهى ممارسات لم تكن متاحة فيما قبل فى أساليب التنقل الخاصة ، التى كانت تنفرد بها كل جماعة على حدا دون مشاركة الجماعات الأخرى .

وفى نهايات القرن التاسع عشر ، بدأ التعرف على الآخر عبر ترام القاهرة برفضه ، فالغريب اتسم فى مخيلة المصرى بالغيرية ، وتختلف هذه الصورة بتقدم الزمن ورسوخ الترام فى شوارع القاهرة كما يتجلّى لنا فى كتابة صافيناز كاظم . يغدو الترام بتقادمه كائنًا أليفًا ، جسدًا يتسع لكيانات ما زالت تأنس بالآخر ، كيانات تختلف ، ولكنها تتشارك فى معاناة الحياة ، وتتآلف بفعل تلك المشاركة . والترام وهو يتهادى عبر شوارع القاهرة العتيقة يتيح لراكبيه تأمل ماضى الأمكنة وحاضرها . ويغدو وجوده الذى يبدو ثقيلاً للكثيرين ، عنصرًا ضديًا ، يعترض طريق وسائل النقل الفائقة السرعة . وهو يمثل ضرورة التحكم فى تقنية السرعة ووسائلها ، لإتاحة مساحات لتأمل الآخر والإنصات إليه ، مما يلمّح إلى إمكانيات التواصل ، ومن ثم التعاضد الشعبى ، فقد بقى الترام لبقاء من يحتاج إليه .

فى قراءة الدلالة الملتبسة التى ينطوى عليها الترام عبر نهاية القرن التاسع عشر والعشرين ، تتمثل لنا العلاقة المزدوجة بين العام والخاص . فبينما يجسد الترام الفصل بين العام والخاص فى نهايات القرن التاسع عشر ، غدا نموذجًا لدمج العنصرين فى نهايات القرن العشرين . وهذا التمييز للدور الوظيفى للترام ليس المقصود به الفصل الزمنى للتنويه عن مؤشرات التقدم أو التقادم ، فالفصل بين العام والخاص يظل فى معظم الأحيان ملتبسًا للتناقض الذى انطوى عليه مفهوم التحديث . فلم يتماش التحديث الصناعى فى المجتمع المصرى مع المرجعية الفكرية السائدة ، وظل معظم العامة يستقبلون كل ما هو جديد بريبة ، بمزيج من الترحيب والرفض ، مما عمق الهوة بين العالم الخارجى وعالم الأفراد الخاص . فالدولة - المتمثلة فى الطبقة الحاكمة - شاءت استعارة عناصر التحديث بما يجود لها بالمنفعة الخاصة ، دون الاهتمام بوقع ذلك على العامة ، أو محاولة توفير الآليات اللازمة لحرية المناخ لتهيئة الحداثة الفكرية على المستوى الشعبى . ترتب على ذلك ، استقبال العامة لكافة أشكال التحديث الصناعى ، والترام نموذجًا ، كدخيل على المكان ، كائن حديدى ينتمى إلى عالم السحر والجن وليس البشر . غدا الترام وكل ما هو حديث مرتبطًا بالآخر ، فى مناخ فكرى لم تتح له فرصة التعرف على الاختلاف .

والتعرف على الاختلاف يبدأ بالتعرف على طبيعة المكان ، فالتعرف عليه يعد أول خطوة لمقاربة الآخر ، أو الخروج عن الخاص إلى العام . وتفضى عملية التعرف إلى التكيف مع المكان ، أو إعادة صياغة الذات بالاحتكاك بالآخر . وفى مجتمع ما زال يعانى من تناقضات التحديث ، وقلق إزاء تشكل هويته ، يجدر التنقل عبر جغرافيته المتنوعة ، والتوقف فى بعض محطاته لتأمل ما قد يفوت على الانتباه فى زمن السرعة ، واللقطات الفوتوغرافية لخالد جويلى ، وإسلام عزازى ، ومحمد سليمان تثّبت العين على مقاطع من المكان ، ومواقف من الحياة تدعو للتأمل لا التلصص ، تختلف عما ألفناه فى الكروت السياحية . والمشاهد تشترك فى تمثيلها إحساس بالسكينة ، وحينما تواجهنا وجوه الشخوص فى قطع أمامى ، يبدو أنها تباغتنا بنظرة محدقة ، فنحن نتساءل ونسائل فى آن ، مما يمحو الحس بالغيرية الذى يحول دون التعايش مع المكان . أما نبيل بطرس فهو يتدخل فى منافذ الإضاءة فى لقطاته ، ليتجلى لنا الجو السحرى المحيط بالمشهد الواقعى . فالوعى بما وراء الواقع الذى تجلى للمصرى فى البيئة بشكلها البكر ، ما زال يتمثل له فى بيئته التى تشكلت بفعل متغيرات ثقافية متعددة .

والتنقل عبر اللغة المرئية والمكتوبة فى كتاب الأمكنة يمثل لنا تنوع المكان ، والكيانات الكائنة به ، والتنوع عادة ما يعنى تجاور الاختلاف . وإدراك هذا التجاور يفضى إلى دراية بالعلاقة بين الأنا والآخر ، بين الخاص والعام . بين الحدس والعلم ، مما يفضى بدوره إلى تلمس أوجه التعددية فى الهوية القومية ، فالهوية القومية فى تشكل دائم ، لذا فهناك حاجة لتنمية الحس باحتمالات العيش القائمة فى إطارها التاريخى وسياقها الجغرافى . فنحن بصدد تعريف جديد للحداثة لتغدو تجربة حية عبر التمثيل المرئى والمكتوب ، وليست محاولة للتنظير المجرد . تتحقق الحداثة بفعل المشاركة الجمعية ، الناجمة عن حس خاص بالمفردات التاريخية والموقع التاريخى للذات فى علاقتها بالآخر . ومن هذا الموقع ، تنتهج الحداثة ثقافة الاختلاف ، لا لمجرد معارضة الاتجاه السائد ، ولا باللجوء إلى كل ما هو مثير بغرض ترويع الجماعات التقليدية . أما المتبنيين لتلك الرؤى المغايرة ، فهم المناصرون للجماعات المهمشة ، المستبعدة عن التمثيل الثقافى على الصعيد المحلى .

فالثقافة القومية لا تنمو فى جزء من أرض الوطن دون غيره ، ولا تتحدد بدايتها أو نهايتها بتوقيت محدد ، بل هى ثمرة تفاعلات كافة المتغيرات الطارئة على جغرافية الوطن . ووجود الفرد فى الحاضر لا يكتمل سوى بوعيه بماضيه ، وقدرته على إعادة صياغة حاضره ، والتنبؤ بمستقبله يرتهن بقدرته على مزامنة المتغيرات . ووعى الفرد بمكانه تاريخيًا وجغرافيًا ، يساعده على صياغة خصوصية ثقافته ، وتأكيد مكانته ، ومن ثم تحقيق المعاصرة على المستوى الفردى والجمعى .

* * *

البَـابُ الثـالث

الكاتب الفنان

قراءة التمثيل من منظور عبر ثقافي

من السمات البارزة فى القرن العشرين هو التحول إلى ثقافة الصورة ، ويرجع ذلك نتيجة مقاربة جديدة للغة . فلم يعد المبدعون والمنظرون يحللونها كمجرد تراكيب ، بل تنبهوا إلى الخطاب الذى يخترق كافة وسائطها المرئية والمنطوقة - المكتوبة . وبالتالى يصعب الفصل بين تلك الوسائط كما كان المعتاد لوجود علاقة حوارية بين المرئى والمنطوق - المكتوب ، تجلت بانتشار ظاهرة الكاتب - الفنان . والتنقل بين اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة لا يأتى اعتباطًا ، بل يستخدم الكاتب - الفنان اللغة المرئية لتقويض أنساق اللغة المنطوقة - المكتوبة ، كما يلجأ للغة المنطوقة - المكتوبة لفضح زيف الصورة . فالتنقل بين الوسائط المتنوعة للغة يولد آليات جديدة لمقاومة كافة الأنساق السلطوية المتغلغلة فى ثنايا المجتمع والأفراد .

الكاتب - الفنان فى القرن العشرين
قراءة التمثيل من منظور عبر ثقافى

فى أوائل القرن العشرين تشبع الخطاب الثقافى بإشكالية الحداثة ، وما أسفر عنها من قطيعة معرفية فى المؤسسات المدنية والتنظيمية . ونحو النصف الثانى من القرن العشرين ، أخذت المفاهيم الجمالية فى التغير فلم تعد تستند إلى عنصر المحاكاة ، والمنظور الخطى ، والتحديق الذكورى ، بل صار التوجه نحو تعددية الرؤى ، مما أفضى بدوره إلى إزالة الحواجز الفاصلة بين وسائط الاتصال . كان ذلك حافزًا يدفع بالكاتب - الفنان إلى التجريب فى وسائط التمثيل التى تستخدم اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة . وكان لانفصال الكاتب - الفنان عن العامة التى تركن إلى التقاليد ، ما يحمله مسئولية تطويع اللغة المرئية والكلامية بما يتناسب وآفاق الوعى التى فتحتها المتغيرات التاريخية ، ونحن نشير إلى اللغة بوصفها خطابًا ، لا كمنظومة مغلقة .

وعند دراسة التمثيل الثقافى للكتاب - الفنانين فى القرن العشرين ، متجاوزين الحدود الفاصلة بين الأمم والثقافات ، ينبغى التنبه إلى وجود توجهات متعددة للحداثة ، تكيفت والتاريخ الخاص بكل أمة . والعامل المشترك بين الأمم على اختلاف تاريخها ، هو تواجد حركات طليعية [١] - شكل الكتاب - الفنانون عددًا وافرًا فيها - وكان لهم دورًا بارزًا فى تفعيل الحداثة فى المحيط الثقافى . واضطرت الطليعة فى معظم الأحيان إلى الاصطدام بالأخلاقيات البرجوازية ، ليبرالية كانت أم محافظة ، كما رفضت الجماليات التى روجتها . ومع ذلك ينبغى التنبه إلى الإشكالية الكامنة فى موضع الطليعة المتغير ، لارتباطه بالتحولات الطارئة على البنية السلطوية فى المجتمع نتيجة الحراك الاجتماعى المستمر . ويتجلى ذلك فى نهايات القرن العشرين حيث تتراءى لنا معارضات وتناقضات داخل صفوف الطليعة ، تتحدى الروح الجمعية السائدة فى صفوف الطليعيين الأوائل . Russell (1985, 239 . ونلحظ أن مصطلح « الطليعى » غدا أكثر تعقيدًا منذ السبعينيات ، حيث استبدل بمصطلح « ما بعد الحداثى » (postmodernist) . فمفهوم الفن التقدمى الذى احتواه مصطلح « الطليعى » قد انتقد بوصفه ينظّر للعنف (Kuspit, 1996, 1 - 10) ، فتم تعريف المبدع ما بعد الحداثى بوصفه

(١) استخدم مصطلح الرواد avant-garde فى القرن التاسع عشر ، وابتكره Laverdant Gabriel-Desire الذى ذهب بأن الرائد هو « الفنان الواعى بتوجه المسار الإنسانى » ، (انظر Wendy Steiner, 1982, 189.

« مناهضًا للطليعى » – لنزوع الأخير إلى العنف – و« مناهضًا للجمالية » – لما تزعمه من اصطفاء (Danto, 1981, 197; Foster, 1983) . كما يلاحظ أن المنتمين إلى تعريف « ما بعد الحداثة » يعملون على إعادة كتابة الماضى ، بل إلى معارضته ، ومحاكاته بسخرية . وإن ارتضينا بمثل تلك التعاريف القاطعة فسوف يظل العديد من الكتاب – الفنانين بلا تعريف ، ذلك لأنهم يحملون خصائص الطليعة ، بمعناها التقدمى وما بعد الحداثى الذى ينطوى على تناقضات جمة ، بل أن بعضهم قد يتخذ توجهًا مناهضًا لكليهما ، كما أن تعريف ليوتارد لما بعد الحداثة يعيد ترتيب أوراق اللعب ، فهو يذهب بأن : « لا يغدو العمل حداثيًا ، سوى بكونه ما بعد حداثى . ومن هذا المنطلق ، لا تنذر ما بعد الحداثة بانتهاء الحداثة ، بل تنبئ عن تولدها ، وهو حال ليس بمنتهى » . (١٩٨٤ ، ٧٩) .

والإشكالية الأخرى التى تجابهنا عند القيام بدراسة متعدية للثقافات ، هى كيفية مقاربة التصنيفات النوعية للأعمال الأدبية والفنية التى تفرضها المؤسسات الأكاديمية ، وقد لجأ معظم الباحثين فى مجال الدراسات البين – نوعية التى تتناول الأعمال التمثيلية المنطوقة – المكتوبة والمرئية إلى مقاربة النصوص والصور وفقًا للتصنيفات الذائعة ، والتى تقيّم التمثيل الثقافى بإدراجه ضمن حركة فنية ، أو وفقًا إلى أسلوب متّبع . وقد ثبت فشل هذا المنهج لرؤيته الاختزالية ومقاربته التى قد تنزلق فى أحكام تعميمية ، أو تنحو نحو خلق تراتب هرمى . والناقد الإنجليزى Roger Fry ، أحد رعاة حركة الفن الحديث ، كان قد طرح فى كتابه **الرؤية والتصميم** نظرية تذهب بأن هناك تأثير واضح من مدرسة ما بعد التأثيرية فى الفن على الأعمال الأدبية ، مما يوحى بان هناك إمكانات لتشارك الفنون المرئية والمكتوبة/المنطوقة بعامة . وساندته فى ذلك فيرجينيا وولف ، أحد معاونيه فى مشروعه (١٩٤٠و ١٩٧٦و ١٧٢و ٢٤٠) كما اشتركت مع أختها فانيسا بيل لتحقيق التناغم بين فن الكلمة وفن الصورة . ولم يكتمل مشروعهن ، وكتبت فيرجينيا وولف قبل موتها غرقًا بأربعة أيام : « تخايلنى محاولة إدماج الأرواح » . (١٩٨٤ ، ١٩٤) .

وتنوعت المقاربات التعميمية ، ففى دراسات كل من Wylie Sypher (1960) أو Mario Praz (1970) محاولات لإيجاد تشابهات بين مدارس فنية وحركات أدبية . أما

Wendy Steiner فذهبت بأن على حركات الحداثة كافة الامتثال بالمدرسة التكعيبية لاكتساب الشرعية ، (١٩٨٢) . واقتصرت تلك المناهج كافة على محاولة تقديم الأعمال التمثيلية ، منطوقة - مكتوبة كانت أم مرئية ، فى قالب متجانس ، بغض النظر عما يترتب على ذلك من تضييق مجال الرؤية .

* * *

نظرية الصورة

تعد نظرية الصورة التى طرحها ميتشل W . J . T . Mitchell أطروحة منهجية مرنة ، وأنسب النظريات إفادة فى دراسة عبر ثقافية ، فهى نظرية تقارب اللغة لا كنسق مغلق ، بل بوصفها « وسيطًا للتعبير ينطوى على خطاب انتقلت إليه – فى الغالب – عدوى البصرى » . (١٩٩٤ ، ٩١) . أى أن الخطاب ينطوى على التصورات السائدة ، التى تحملها اللغة المنطوقة – المكتوبة واللغة المرئية . ومقاربة اللغة بوصفها وسيطًا يحمل خطابًا ، ما يضفى عليها سمة الوسيط التمثيلى ، فتغدو نوعًا من التشكيل ، أو تكوين الصور . ولذا فمصطلح « التمثيل » يصلح للتعبير عن النصوص المرئية والمنطوقة – المكتوبة فى آن ، وقد يخفف من التناحر المتجدد بين النقاد المتمسكين بمفهوم « الصورة » ، بوصفها نصًا لا يستند إلى مرجعية ، ومن يطرحون مصطلح « التمثيل » لاستناده إلى مرجعية ثقافية . ومصطلح « التمثيل » ينجو من التعريف المبتذل للغة المطروح من قبل نقاد ما بعد الحداثة ، فى تعريفهم لها كأداة خاضعة للتزييف البصرى مفضية إلى متاهة المرايا المنعكسة . كما يتجاوز مصطلح « التمثيل » المنهج التفسيرى التقليدى للغة المرئية ، فى مقاربته للصورة بتعريفها بكلمات يفترض أنها مرادفة لها .

ومن ثم ، عند قراءة الوسيط التمثيلى يتطلب من الناقد موائمة التنظير المرجعى والأداء النقدى . فالأعمال الإبداعية لا تقبل الرضوخ إلى قواعد نظرية تفترض إطارًا مرسوم الحدود ، متجاهلة ما يتعداها . فقراءة الأعمال بوصفها تمثيلًا يتيح للوعى فرصة التحرك بين فعل الإدراك وعملية التفسير . فالإدراك المعرفى يساعد الذات الفاعلة على اكتساب معرفة عن الموضوع . وعبر القراءة التفسيرية تتعرف الذات على ذات أخرى ، ومن ثم فقراءة التمثيل تعنى التنقل المستمر بين المستويات المعرفية والآفاق الاجتماعية ، ليسفر ذلك عن فهم أعمق لمفهومى الهوية والاختلاف ، فى تلك القراءة ما ييسر على الباحث تنقله بين منتجى الصور بتنوع وسائطها ، عبر الثقافات المتغايرة ، لتعرف محاولاتهم المتباينة لتحقيق الحلم الأزلى بتقديم منتج « فعلى » real ، يتحدى أوهام الصورة الصادرة عن المؤسسات التنظيمية ، لافتقادها فاعليتها الحيوية ، وهى قراءة تعارض القواعد المطروحة لتحليل النصوص ، والتى تتم وفقًا لنسق مفترض من العلاقات الثابتة . أما القراءة المتبعة فى هذه الدراسة فهى تنأى عن التحليل النصى للمنتج الثقافى بوصفه فضاء يخلو من المرجعية التاريخية ، مستبدلة إياه بقراءة التمثيل الثقافى فى سياقه التاريخى بوصفه موقعًا يتهيأ للتوفيق بين القوى المتنازعة .

وفى عصر تعددت فيه وسائط الاتصال المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، تتضاعف فيه صناعة الصورة ، كما تستحدث وسائط جديدة للإيهام . ويتكرر التحول نحو ثقافة الصورة عبر التاريخ ، وتتنوع الأسباب لذلك ، ولكنه فى عصرنا ينذر بتنامى الوعى بالأوهام المحاصرة . وعادة ما يتأتى التحول الثقافى عند إدراك الجدلية القائمة بين الحقيقة والوهم ، ويتم ذلك بعد وقوع حدث تاريخى ، يثير الانتباه إلى ضرورة تقديم إبداع حداثى يجسد التغيير المعرفى والثقافى . ولتغاير الحلول المتطلعة إلى الحداثة مع اختلاف الثقافات ، تعد نظرية الصورة أنسب المقاربات للوصول إلى منظور عابر للثقافات ، فهى تفسح المجال لتقبل صور الحداثة فى بدائلها المتعددة . وتحصن نظرية الصورة من الوقوع فى تصنيفات تفصل بين إنتاجى جيل الطليعة وجيل ما بعد الحداثة ، لتضارب تعاريف تلك المصطلحات عند التطبيق على الحركات الفنية المتغايرة فى كافة بقاع الأرض . ولا ينبغى مقاربة الحركات الفنية بوصفها كيانات متآلفة ، حيث من المتوقع ظهور أصوات متضاربة قد تتحد آنًا ، وتتناحر فى آن آخر . فالحركات الفنية تحاول تجميع شتات متباعد ، ولا تعد كيانات متماسكة ، مما يجعلنا نرتاب فى التصنيفات المرحلية .

فيتحدد شكل ووظيفة التمثيل الثقافى بالحدث التاريخى الذى فجره ، ولا تحدده مسبقًا أية أسس جمالية تضفى على نفسها صفة العالمية . ولذا ، فبدلاً من بذل جهد ضائع فى توصيف الأعمال المختارة وفقًا للتصنيف النوعى ، أو المراحل التاريخية ، ذلك لتشييد حفريات معرفية ، وبدلاً من تقسيمها تبعًا لحركات فنية متماسكة باستخدام منهجًا شكليًا ، سوف أقوم بدراسة تزاوج النص المنطوق - المكتوب والنص المرئى ليمثلا ثنائية تتطلب القراءة التبادلية . ويمثل إنتاج الكاتب - الفنان الصدارة فى النقد المعاصر لأننا نعايش تحولاً نحو الصورة ، حيث تعتمد قراءاتنا على الثقافة البصرية . فالمشهد الراهن تعتريه ممارسات خطابية بفعلها صار المرء محدقًا وعرضة للتحديق فى آن .

* * *

القطيعة مع الماضى

تعد الحرب العالمية الأولى الحدث التاريخى الذى أنذر بانهزام القيم الغربية . وكانت جماعة الدادا dada أول من عبر عن استنكاره للنزعة التنافسية الكامنة وراء المزاعم القومية المستخدمة من قبل تجار الحرب . وكان معظم أفراد جماعة الدادا من المبعدين عن أوطانهم لأسباب سياسية ، فنزحوا إلى زيورخ ، التى تحولت بوجودهم إلى مدينة عالمية ، تستضيف كل المشاركين فى هذه الحركة الفنية . جاء رفض حركة الدادا للنزعة القومية الشائعة ، بمثابة فعل مضاد وكان تمسكهم بالأمية يعد موقفًا نقضى آنذاك . ومن بين هؤلاء كان Jean Arp (1887 - 1966) الذى اضطر إلى النزوح من باريس إلى سويسرا . ويكتب فى هذا الصدد :

نتيجة لاستيائنا بمجازر الحرب العالمية التى اندلعت عام ١٩١٤ ، نحن المقيمون فى زيورخ وهبنا أنفسنا للفنون . فنحن نبحث عن فن ينبنى على أسس لمعالجة جنون العصر ، ويشكل نظام جديد للأشياء ليعيد التوازن بين السماء والأرض . وساورتنا بعض الهواجس المتشائمة بأن العصابات المولعة بالسلطة إلى حد الجنون قد تستخدم الفن ، فى يوم ما ، لتخدير عقول البشر . (١٩٧٤) .

فالنزعة القومية الاختزالية تطالع الماضى وفقًا لسردية تتسم بالمركزية العرقية ، مما استوجب نقض مسلماتها المعرفية والجمالية ، وينقض آرب الموقف الجمالى المتعالى فى مذكراته **انتقال** *Transition* (١٩٣٢) ، حيث كان قد وصل إلى حد الاختناق بفعل المزاعم الكلاسيكية عن الفن ، فيؤكد : « علينا بالهدم ، فالدمار قد يُعرِّف الماديون الحقراء بما هو جوهرى . بضرورة إدماج الإنسان مرة أخرى فى الطبيعة » . (١٩٤٨ ، ١١٩) . فهو يعارض سردية التقدم ، ويدعم العنصر البدائى فى مواجهة الثقافة المؤسسية ، وأدى الانشقاق عن العقلانية الصارمة إلى اتخاذ موقفًا مضادًا للنزعة الجمالية . واستُبدِلت الجمالية المؤسسة على المركزية العرقية بالتطلع نحو « البدائى » بوصفه الجامع للاوعى الإنسانى . وينطلق اللاوعى الإنسانى بفعل الإبداع الذى يحرره من أية نواهى . فاختيار الموضوع فى الفن لا ينبغى أن يستلهم من العالم السامى بل من عاديات الحياة . كما يستخدم آرب الغرائبى فى أعماله التمثيلية لإيمانه بقدرتها على تحرير الفن والبشر من جدب المادية العقلانية .

ومعظم إنتاج آرب فى مجال التمثيل المرئى مصنوع من مجسمات من الخشب والورق

المقوى ، وهى خامات عادية أضفى عليها مسحة سحرية . ويلعب آرب بالتناسب المتضاد فى أشكاله ، لتمثيل التعارض بين الجسدى المحدود والكونى المطلق . وتنحو قصائده أيضًا إلى تمثيل التضاد بين الموجودات المعتادة والتجارب الحياتية العارضة ، يقول فى أحد قصائده :

تخبو النجمة
تزهو بنفسها دون التطلع إليها
فهى كلمة ممحوة
هى عين دون رؤية (من **قصائد دون الأسماء الأولى** ، *Poems with no First Names* ١٩٧٤ ، ١٢٥) .

فالأبيات هنا تمزج التهكمى بالصوفى . فالمفارقة فى وضع النجمة وهى تخبو وتزهو فى آن ، وفى كونها وجود وعدم ، مما يتطلب الوعى بتجاوز الوجود لمعانى الكلمات ودونيته ، جاء ذلك المزج نتيجة تفاعل آرب بجماعة الفنانين المقيمين فى زيورخ آنذاك ، فاقتراب آرب من فاسيلى كاندينسكى Wassily kandinsky ، عرفه على روحانيات الفن ، ذلك إلى جانب اقتناعه بضرورة الزهد ، متفقًا فى ذلك مع هوجو بيل Hugo Bell ، مما كان له الأثر على إنتاجه . ذلك يفسر التغيير الذى طرأ على تكويناته التلصيقية (الكولاج) حيث ابتعد عن أسلوبه السابق فى إدهاش العين ، ولجأ إلى لغة بصرية تقوم بمقام الطبيعة . (شكل ١) . والطبيعى بالنسبة لآرب هو ما يؤلف بين الصدفة والقانون ، المستديم والدائم التحول ، وأدى وفاة زوجته صوفى توبر إلى تكثيف اهتمامه بحساسية المادة ، والتنبه إلى عنصر الزمن الذى يغدو عنصرًا جديدًا فى أعماله التمثيلية بعد ١٩٤٣ . فيكتب :

فى عالم الحلم والذاكرة تتفشى الظلمة ويتألق النور . بيد أن الاثنين لا يتناوبان تناوب الليل والنهار ، بل يتمازجان دون توقف . (من « عالم الذاكرة والحلم » ، "The World of Memory and Dream" ١٩٧٤ ، ٢١٥ - ١٦) .

ساعده فناء صوفى على تقبل فكرة الزوال ، وآنية الوجود فقربه ذلك من الإيمان للابتعاد عن الحياة الدنيوية . ولم يهتد إلى ذلك بفعل مؤسسة عتيدة ، ولكنه اقترب إلى الروحى عبر التجربة التى يعايشها . وهذا يفسر انتشار العناصر الغرائبية فى أعماله التمثيلية اللاحقة . (شكل ٢) .

والعلاقة بين أعمال كل من آرب وكاندينسكى تظهر فى مراحل آرب المتأخرة حيث ينحو نحو التبسيط المفرط للواقع ومفرداته . (شكل رقم ٣) . لم يهتم كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) بالتجريب التقنى ، رافضًا للحركات الفنية المتمركزة حول العناصر المادية دون سواها ، واستقى إلهامه من الروحانيات . يرجع ذلك إلى اعتقاده بأن الفن الحديث نشأ عن عاملين ظهرا آنذاك : أولهما هو سقوط الفلسفة المادية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر . فاكتشاف العلماء إمكانية انشطار الذرة ، قوض فكرة دوام المادة ، أما العامل الثانى فهو تبين الجوهر الروحى أو النفسى للإنسان ، مما دفع بكاندنسكى إلى مواصلة مساعيه فى مجال الفن التجريدى ، الذى يعتبره فنًا روحانيًا ، ويقدم أطروحته فى كتابه **فيما يخص الروحانى فى الفن والتصوير** *Concerning the Spiritual in Art and Painting* (١٩١٢ ، ١٩٤٧) . وقد لاقى هذا التوجه الروحانى الدعم من كتابات السيدة بالتافسكى Mme Baltavski ، والصوفية الهندية ، ومسرحيات مايترلنك ، وأعمال سيزان وماتيس . ويذهب كاندنسكى بأن البنية الشكلية تنبثق من ترددات « المشاعر الدفينة التى تتجاوز الكلمات » . (١٩٤٧ ، ٢٤) ، كما تعبر الموسيقى عن هذا الرنين الداخلى ، (٣٥) . أما فى التمثيل المرئى فيلعب اللون دورًا مماثلاً ، حيث يوحى للمتلقى « بانطباع مادى صرف » يتلقاه عبر البصر (٤٣) ، ثم ينمو ليتحول تباعًا إلى مشاعر أكثر تعقيدًا ، فيغدو « سلسلةً من التجارب النفسية » التى تحول اللون إلى تجربة حسية . (٤٣) . ويوحى هذا الانطباع النفسى بترددات روحية تؤكد فاعلية الوجود فى الحياة . (٤٤) .

وفى مراحله الأولى وظّف كاندينسكى اللون لتمييز العناصر . أما فى مرحلة لاحقة فاستخدمه كعنصر قائم بذاته . وصاحب هذا التحول استبدال الخط بالكتلة ، لتتحرك فى منظور ثلاثى الأبعاد . ولجأ للشفافية ليظهر الكتل المتباعدة ، أما اللون فاستخدمه ليوجد العناصر فى فراغ التكوين ، (**انطباعات** ، *Impressions* ، ١٩٣٤ ، شكل ٣٣) . وقد أتبع كاندنسكى أسلوب مماثل فى قصائده ، حيث يتتبع التماثل الذى يقرن طبقات الصوت المسموعة والنغمة بالتدرج اللونى ومدى التشبع به . ويتجلى لنا ذلك فى إحدى قصائده التى كتبها فى باريس عام ١٩٣٧ :

نغمات مليحة

صمت ممتد

أين أنت

أيتها الحبكة المؤلفة ؟
كم مضيت بعيدًا إلى أركان شتى
أين مضيت أيها الخيط الهلامى ؟
حبكة مؤلفة
خيط هلامى
هل النغمات المليحة
تصدر
تصدر عنك ؟
النغمات المليحة ؟
لا صه
بل صمت ممتد ، (١٩٤٧ ، ٨٥ – ٨٦)

تتجسد لنا هنا العلاقة بين العناصر البصرية والسمعية فى فراغ القصيدة . فالفراغ يتشكل من عنصرى الحبكة والخيط ، وهى علاقة شبيهة بعلاقة الكتلة والشفافية فى الفراغ ، كما يماثل الصمت الممتد ، الفضاء المطلق فى لوحات كاندينسكى . فالعلاقة التبادلية بين الصوت والصمت ، هى علاقة تكافلية تتشابه وعلاقة الصوت بالصدى ، التى توحى لنا بها صورة البعد البصرى فى « الأركان » . فالتمثيل المرئى فى لوحاته يجسد الحركة فى الفراغ . حيث صارت الحركة المكبوحة المعتادة فى الفن الغربى التقليدى تمثلها التوترات اللونية فى أعمال كاندينسكى ، لتجسيد الحركة فى الفراغ . فاللون يشير إلى امتداد العناصر فى عمق اللوحة مثلما يشير الصوت إلى امتداد التردد النغمى ، أو « خيط » الصمت . ففى اللوحات تتذبذب الوحدات اللونية ، وتصدر ترددات مثل النغم ، خاصة حينما تشكل مربعات لونية صغيرة متقابلة ،

وقد هوجم كاندينسكى كثيرًا للدقة الهندسية التى استخدمها فى تمثيله المرئى . والتوازنات التى حققها كاندنسكى بين مجالى التمثيل المرئى والمنطوق – المكتوب بفعل رؤيته الهندسية ، لم ترض الكثير من الفنانين ، وعمل ماكس ارنست (١٨٩١ – ١٩٧٦) على تقويضها . فعلى العكس من كاندنسكى ، لم يسع إرنست إلى التوفيق بين تجاربه المرئية والمنطوقة – المكتوبة ، بل استخدمهما أحيانًا بوصفهما عنصرين للنقض

يعملان معًا فى وسيط تمثيلى واحد ، وهو يحقق ذلك باستخدام الحروفية فى تمثيله المرئى ، لينتج فنًا مهجنًا . فلوحة القصيدة اللوحة Tableau - poe (١٩٢٣ ، شكل رقم ٣٤) ، تقول كلماتها :

فى مدينة متخمة
بالغموض والشعر
تحتمى بالأسقف المائلة فى المساء
يتعانق زوج من العندليب
والصمت السرمدى يشاركهما اللهو
ليغريهما إلى أعزب حالات الإفضاء
وكأن بؤرة الطبيعة الصامتة
ترعاهما معًا ، (عن الترجمة الإنجليزية لرينيه رايس هيوبرت ، ١٩٨٩)

وقد نُقش النص الشعرى فى اللوحة فى قوالب تمثل وحدات منفصلة ، يشكل وجودها فراغًا ثلاثى الأبعاد . فقد شُكلت الكتابة فى عناصر تصويرية ، ليشتمل العمل التمثيلى على الكلمة والصورة معًا ، فالكلمات تشكل جدرانًا وأسقفًا ، مرتدةً إلى الخلف لتكوين منظور ثلاثى الأبعاد ، بينما تتكون مقاطع شعرية أخرى فى خطوط أفقية ورأسية لتنقض المنظور الثالث ، وتتيح القراءة عبر منظور ثنائى الأبعاد . فللوهلة الأولى قد يبدو التكوين ثابتًا ، ولكن سرعان ما يتنبه المتلقى إلى الحركة المندفعة إلى الأمام والمرتدة إلى الخلف فى تواصل مستمر . فالجدران المرتدة إلى الخلف توازنها الدفعة إلى الأمام التى توحى بها عناصر الطبيعة الصامتة فى مقدمة اللوحة ، هذا التواتر الحركى لا يأتى مفتعلاً ، بل يتيح القراءة على مستويات عدة . ولاهتمام ارنست بتعدد مستويات القراءة أبدع فى مجال النصوص الجامعة للغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، وأنجز الكثير فى مجال الرسوم التوضيحية ، حيث زين كتاب بؤس الخالدين *Les Malheurs des immortels,* (١٩٢٢) للشاعر الفرنسى السريالى إلوار بعشرين عملاً ملصقًا ، وهى تجربة مكملة لحروفياته التصويرية .

فى بدايات القرن العشرين ، لم تكن محاولات بعض الفنانين لإنماء علاقة تبادلية

بين النص المرئى والنص المنطوق - المكتوب تهدف إلى تأكيد عنصر المحاكاة فى كافة أنواع التمثيل الثقافى ، ومن ثم واحدية المدلول . كان الهدف هو استبيان إمكانات الكلمة والصورة توليد خطاب الحضور فى الغياب ، لحفز المتلقى على المشاركة فى فعل التمثيل الثقافى . والجهد المشترك الذى أنجزه كل من الين روب جرييه ورينيه ماجريت فى **الأسيرة الحسناء** *La Belle Captive,* (١٩٢٧) جاء بهدف استحداث ممارسات جديدة للخطاب . فيرى ماجريت أن التصوير هو « وصف مرئى للفكر » . (**الكتابات** ، Ecrits ٦٨٦ ، كما جاء فى Stolzfus ، ١٩٩٥ ، ١٦٢) . وفى لوحاته يحاول دمج المتعارف عليه بالغرائبى . ويتفق معه روب جرييه فى ذلك ، حيث يسعى إلى الانفصال عن كل ما هو معتاد لأنه يعمل على تشريح الأنماط الاجتماعية . ولذا سعى الفنانان فى **الأسيرة الحسناء** إلى تمثيل الواقع بأوضاعه المتحولة ، لإطلاق إمكانات التخيل . يفضى ذلك إلى إعادة تهيئة قدرة المتلقى على التصور ، مما يتيح له التعرف على العلاقة التبادلية بين الواقع والخيال . وكلما تراءت للمتلقى تلك العلاقة التبادلية ، كلما ازداد وعيه بالعمل التمثيلى .

ومن هذا المنطلق تغدو السيدة الأسيرة آسرة وأسيرة ، ويشاركها المشاهد/القارئ التجربة المراوغة ، وفى تنقله بين الكلمة والصورة يغدو متواطئًا وفاعلاً . فتواجد الكلمة والصورة معًا يحول دون قراءة خطية للنص مفترضًا وجود حلاً لعقدة الحبكة ، أو النظر إلى اللوحة فى خط مستقيم يتجه نحو بؤرتها المركزية . تؤدى مثل هذه القراءة المركزية إلى الفصل التقليدى بين السرد والتأريخ ، بينما هما فى حقيقة الأمر عمليتين تتناوبان الأدوار . وعلى عكس الأعمال التمثيلية التى تتمسك بالفصل بين الأنواع ، فالتمثيل الجامع للمنطوق - المكتوب والمرئى - كما هو مستخدم فى هذا النص - يحتفظ بالعلاقات المتغايرة الخواص بين العناصر المتنوعة ، التى كانت فيما مضى تعد متضادة . فتتداعى الفواصل بين السردى والوصفى ، التاريخى والنظرى .

وتنوعت الأعمال التمثيلية الساعية لنقض الواقع ، تبعًا لجغرافية المواقع السياسية التى نشأت فيها . وفى إنجلترا أطلق السرياليون فتيل الانفجار فى أول « معرض عالمى للفن السريالى » افتتح فى قاعة نيو برلنجتن فى لندن عام ١٩٣٣ . ولكننا بمشاهدة بعض النماذج فى كاتالوج الأعمال المعروضة فى قاعة كلية كانتربرى للفنون عام ١٩٨٦ ، يتبين لنا أن المعرض يضم نماذج فنية متنوعة ، لا يجمعها سوى خلفية جغرافية سياسية

مشتركة [1] . فلا يربط تلك الإبداعات سوى الخروج عن القوانين المادية للواقع ، ومحاولة تهيئتها لتصوير محيط بيئى يعود إلى زمن ما قبل التصنيع . فتنشد تلك المحاولات تنمية ذائقة بوسعها التكيف مع طبيعة الترحال التى تنتهك حالة الثبات . ومن جملة المعروضات فى قاعة كانتربرى عام ١٩٨٦ ، سوف أشير إلى أعمال كل من Ithell Colquhoun (١٩٠٦ - ١٩٨٨) ، و Leonora Carrington (١٩١٧) ، لتميز أعمالهن بمحاولة نسج أساطير جديدة تمدنا بتصور جديد للتاريخ ، وتعيد رؤية المتلقى لصورة الواقع التى عوقتها المؤسسات التقليدية .

ففى لوحة **تشريح الشجرة** (١٩٤٢ ، شكل ٣٥) **والذهان الذرى** (١٩٥٢ ، شكل ٣٦) هناك تمثيل داخلى وخارجى لتجربة مرئية ، حيث يجرى تشريح عضوى ونباتى للشجرة . فتنجذب العين إلى رحلة داخلية ، وبينما تومئ الفجوة بالسعى إلى تحقيق شفافية الرؤية ، لا يتحقق ذلك بفعل وجود ظلال من اللون البنى تتكاثف لتوحى بعالم آخر مجهول . ونلحظ تلك الازدواجية فى القصيدة النثرية التى الفتها بعنوان « القرية المزدوجة » (منشورة عام ١٩٨٦ ، ٦٦) ، حيث تصور مظهرين من مظاهر القرية : قرية الأحياء ، وقرية الأموات ، فبينما الأخيرة تظل قابعة فى الخلفية فهى أكثر اتصالاً بالحياة . فقد تتعرض قرية الأحياء للغرق ، وتنمحى صورتها الحقيقية ، فيصعب تحديد معالمها لتعرضها للتحول ، وما يبقى منها يخضع للذاكرة ، ففى نصوصها المنطوقة - المكتوبة والمرئية تستخدم كلكوهن الكلمة والصورة لتجاوز الفواصل بين الماضى والحاضر لتفاعلهما مع التغيير وصعوبة تقسيمهما إلى أزمنة محددة . كما تعتمد على الصدفة بوصفها عاملاً هامًا فى تطور الحدث ، لكشفها عن تلازم الأضداد ، فهى تنطوى على الدرامى والهزلى ، الساخر والمتأمل ، الجاد والتافه .

أما قصتها القصيرة « البركان » (١٩٨٦ ، ٦٧) فهى لا تتصل بلوحة **الذهان الذرى** (١٩٥٢) والتى تصور بركانًا منصهرًا ، بل يشترك العملان فى كونهما تمثيل للتحولات الطارئة من واقع التجربة الحياتية . فالتجربة تتحول إلى مفهوم مجرد تتوفر له عدة إمكانات لإعادة تشكيله فى العمل التمثيلى . فالبركان فى اللوحة قد يمثل تفجرًا فجائيًا على مستويين ، مجتمعين أم منفردين . فالانفجار قد يحدث على المستوى الوجودى نتيجة

---

(١) يذكر تونى ديل رينزيو Toni del Renzio إلى الانشقاق داخل جماعة السيرياليين (١٩٨٦ ، ٥٩) .

أزمات نفسية ، أو قد يؤدى إلى ثورة على المستوى السياسى نتيجة أزمات اقتصادية ، أو اجتماعية ، أو بيئية . وبالمثل ، فقصة « البركان » تحذر من خطورة البركان النشط الذى قد يتمثل فى ضربة حظ قد تحشى « فراش وجوارب الفلاح الجشع بالذهب المتناثر بفعل قوة البركان المتفجرة » . (١٩٦ ، ٩٧) . والتعرف على التغيير الاجتماعى الفجائى الذى قد يصيب البعض ، يحث القارئ على مسائلة الظروف السياسية والتحولات الاجتماعية الناجمة عنها ، وتثير النهاية الساخرة للقصة مزيدًا من التوقعات : « لا أحد يعرف ما قد يجلب معه البركان مستقبلاً . لذا ، فالامتناع عن الكلام هو الأفضل » . (١٩٨٦ ، ٦٧) .

ولوحة **الذهان النفسى** تجسيد لتفجر التجربة على المستوى المادى (البيئى ، والجنسى) والمستوى الذهنى (التجريدى ، والمتعالى) . فهى تجربة وجودية وسياسية فى آن ، فالبركان ما هو سوى كتلة ترتفع إلى أعلى تمثل وجودًا ماديًا كائنًا وزائلاً فى آن ، ليغدو تكثيفًا لأحاسيس متضاربة ومتمازجة ، توحى بالفرح الجياش ولكنها تثير القلق إزاء طبيعة هذا الفيض المنصهر . فالبركان المنطلق إلى أعلى قد يوحى بالجسدى أو الحس الإيروتيكى ، أو قد يخيل بأنه شكل نباتى نتيجة لرهافة الحس فى ضربات الفرشاة على القماش . والوجود المادى للشكل البركانى قد يضفى عليه عنصر الثبات ، ولكنه ينبثق فى حركة دائرية ، ذات اندفاع طردى يثير الحركة فى اللوحة . فالمراوحة بين الحركة والثبات ، والعتمة والشفافية ، تحول دون الوصول إلى تفسير أحادى للتمثيل المرئى .

وبينما يؤكد مبدعو الحداثة الوضعية على قدرة العقل على خلق المادة ، يذهب الفنانون السرياليين بأن العقل يحوى فضاءًا تتفاعل فيه القوى الروحية والطاقة العضوية ، ويصف شارلز ألتيرى على هذا التعريف السريالى بأنه « مادية غير إمبيريقية » ، (١٩٨٤ ، ٩٤) ، أى أنها مادية لما تجسده من تجربة واقعية ، ولكنها ليست إمبيريقية لإيحائها بما هو ما وراء الواقع ، أو اللامادى . هذا المزج بين ما هو ما ورائى والدنيوى يتيح للفنان الانطلاق فى معالجاته لعاديات الحياة . فالاعتماد على العشوائية فى المزج والفصل بين العناصر يفضى إلى إرباك العقلانية والكشف عن محدوديتها . ولسخرية الأمر ، ينتج ذلك الإرباك عن التجربة الفنية التى تمثل إدراك إمبيريقى حسّى للخيال أو للرؤية الداخلية . وإن كان دعاة الحداثة الوضعيين كانوا قد زعموا بأنهم جسدوا الخيال ، عمل السرياليين على بسط أفق الإدراك المرئى للوصول إلى أقصى حدود الخيال . فلم يكن هدفهم تشييد واقعًا آخر ، بل سعوا إلى تمثيل طاقات حيوية

تنشّط الخيال وتناظر نشاط البنية الذهنية . وكان استخدام السرياليين للفن التلصيقى (الكولاج) ، أو المنظور ثنائى الأبعاد يعد تحديًا لمزاعم الحداثيين بقدرتهم على الخلق والتجسيد ، الذى يفترض بدوره قدرة خارقة على تكشف الحقيقة فيما يشبه الإلهام ، يلجأ الفن التلصيقى إلى التقاطيع العشوائية ، والتكوينات المستحدثة ، والمنظور المتقطع ، وكل ذلك يقف حائلاً دون إنتاج نظام مغلق من العلامات ، مطلقًا السبيل لجموح الخيال ، ومولدًا طاقة تنتهك حدود العادات البصرية النمطية .

تلك التجاوزات البصرية لا تسعى للتوصل إلى حقيقة وجودية قائمة بذاتها ، ولكن الغاية من التغريب والإيحاء بالجو الأسطورى هو إعادة تأريخ الحاضر فى شكل روائى . فالعمل التمثيلى قد يروى حدثًا تاريخيًا بواسطة اللغة البصرية أو المكتوبة ، وقد يستخدم الوسيطين معًا لرواية الحدث ، ذلك لبس من أجل أن يوضح كل عمل منهما الآخر ، بل لكى يقدم كل وسيط مستوى مغاير من التجربة مما يزيدها ثراء . يؤكد ذلك أيضًا تنوع تجربة السرياليين وصعوبة تكتيلهم معًا ، فالاتجاه السريالى كان يقصد كسر الأنماط ، فكيف يجرؤ أحد على تنميطه ؟

وتعتبر ليونورا كارينجتن Leonora Carrington (١٩١٧) فريدة فى أسلوبها ، حيث يصعب إدراجها تحت لقب السرياليين . وفى حين ارتبطت عاطفيًا ومهنيًا بماكس إرنست ، لم تسع مثله إلى التوفيق بين الكلمة والصورة فى عمل واحد ، بالرغم من تواجد كل منهما فى فى فضاء الآخر ، فالنص المنطوق - المكتوب يتطلب قراءة مرئية ، وقراءة المرئى تستدعى الاستعانة باللغة المنطوقة - المكتوبة . والأعمال التمثيلية المرئية لليونورا تحتوى على مضمون روائى ، كما تموج بها حركة ذات إيقاع زمنى ، فهى تنتج استمرارية مكانية وزمنية فى آن ، وهى تقاوم بذلك هيمنة النظرة الأحادية المحدقة . فالمراوحة بين الرؤية الكلية والجزئية يعمل على تضاعف منافذ الرؤية ، ذلك بتفتيتها ، مما يفسح مجالاً لتبادل الأدوار بين الفاعل (القائم بالمنتج التمثيلى والشخص الذى يمثله فى اللوحة) والمشاهد ، أى المتلقى . تغدو المشاهدة قراءة حينما تتحرك عين المشاهد من الرؤية الكلية إلى الجزئية ، لتتبدل بذلك مواقع الفاعل والمفعول به ، أى الفاعل فى نص الصورة والمشاهد . وينشئ عن تبدل المواقع عبر الازدواج البصرى تواجد متزامن فى مواقع عدة ، عبر عصور متباعدة ، لتمنح منظور اللوحة البعد الرابع ، أى فضاء يهيئ تكوين هوية مشتركة بين الفاعل والمشاهد . وتبدل الأدوار بين الفاعل والمشاهد ، أو الفاعل والمفعول به يضع القارئ فى خضم التاريخ ويساعده على تجاوزه . فتبادل

الأدوار لا يؤدى إلى تذويب الفوارق بين الذات والآخر ، بل إلى تعرف خصوصية الهوية عبر الآخر ، تمهيدًا لمعرفة كيفية التوصل إلى هوية جمعية ، ففعل التعرف على الهوية عملية تطلب محاورة الذات عبر تفاعلها مع محيطها الثقافى التاريخى . ذلك الحوار وما ينتج عنه من تساؤلات يمنح المشاهد/القارئ فاعلية تاريخية - فهو يسائل الذات فى إطار تاريخى فيدعم مركزها بوصفها ذات فاعلة ، وليست مستكينة .

وأعمال ليونورا التمثيلية لا تدعو إلى إثارة التساؤلات فى إطار تاريخى محدد بل أعمالها تمثيلاً لأزمنة متعددة ، يتجاور فيها الماضى والحاضر والمستقبل . وروايتها *The Stone Door* **الباب الحجرى** (١٩٨٩) تمزج آفاقًا زمنية متعددة وعلى الرغم من أنها رواية مكتوبة إلا أنها تسعى إلى كتابتها تصويريًا . وكتاباتها تكاد تكون رؤى لا تتصل بالواقع . فروايتها *Down Below* **العالم السفلى** (١٩٨٩) تمثل عالم كونى يزخر سكانه برؤى متعددة الأبعاد ، وهو عالم طوبوى أوحت به ديانات السكان الأصليين فى أمريكا اللاتينية . ونرى لمحات منه فى لوحاتها حيث يتعايش فيها البشر والحيوانات فى واقع مقدس يتآلف فيه البشر مع الآلهة ، عالم مستوحى أيضًا من الأساطير الإيرلاندية القديمة ، وهى تتمثل فى لوحة **نفحات أولو** (١٩٥٢ ، وسائط متعددة ، زيت وتمبرا على خشب ابلكاش ٥٤,٥ X ٩١,٥ سم . مقتنيات خاصة ، شكل ٣٧) . تؤمن ليونورا بإمكانية تحقيق الحياة المتكاملة التى ذكرت فى الأساطير القديمة لو تحقق للفرد كيانه فى الحاضر . يتحقق ذلك الكيان المتكامل إن تجاوز الفرد السياج الفاصلة بين الماضى والحاضر ، المقدس والدنيوى . والجو العام الذى يكتنف أعمالها التمثيلية ، كتابية كانت أم مرئية ، هو جو سحرى ، عالم من المجاز ذو تركيبة فريدة بين القديم والجديد فى المعالجة والرؤية ، دون التقيد بأنماط جمالية ترتهن بتقاليد ثقافية محددة ، فهى تقوم بمقام كالسيميائى فى الأزمنة القديمة حيث استوعبت عدة عناصر ، ومزجتها لتستخرج مركب سيميائى جديد ، بتعاطيه ، لا يجد القارئ فارقًا بين عالم الواقع وعالم السحر ، فالتعرف على الهوية ، ليس بنشاط ذهنى فحسب ، بل هو القدرة على الوصول إلى أغوارها الممتدة إلى أزمنة سحيقة ، والمرتبطة بكائنات تخرج عن عالم البشر المتعارف عليه .

ترددت أصداء السريالية على المستوى العالمى . فقد اجتذبت الفنانين من شتى بقاع الأرض ، حتى من مصر . ففى أوائل القرن العشرين غدت مدينتى القاهرة

والإسكندرية مركز جذب للنازحين من الاضطرابات السياسية التى اجتاحت العالم الغربى آنذاك ، فتمتعت المدينتان بجو كوزموبوليتانى متحرر من التشدد القومى . فقد أتاح ذلك التجمع الكبير مجالاً للاحتكاك وتبادل الآراء على المستويين المحلى والعالمى . فظهرت المحاولات الأولى للتحرر من الأنماط الشعرية العربية القديمة ، والتجريب فى أساليب تشكيلية لا تتقيد بالتراث الكلاسيكى الغربى ، أو تراث مصر الفنى القديم ، سعى المثقفون المصريون آنذاك إلى المشاركة فى الحوار الفنى العالمى بلغتهم المحلية ، سواء كان ذلك بالكلمة أو الصورة . والمصريون المشاركون فى الحركة السريالية العالمية عملوا على تجاوز الآفاق الضيقة للغة بوصفها نظام مغلق ، ليشاركوا فى التحول نحو ثقافة الصورة التى كانت عنصرًا فعالاً لتجديد الثقافة المصرية منذ ثلاثينات القرن العشرين ، وما زال تأثيرهم يتردد فى الأعمال التمثيلية الثقافية المصرية حتى يومنا هذا .

فيذهب آلين روسيون إلى أن السرياليين المصريين قادرين على تجاوز حدود اللغة بوصفها نظامًا ، ذلك بتطويعها لنقل التأثير الجمالى المبتغى . (١٩٨٧ ، ١٣٦) . وقد أسس جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٦٦) الحركة السريالية المصرية [١] ، وكان رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) من أبرز المشاركين فيها ، حيث سعى إلى إيجاد لغة تشكيلية مصرية ذات مكانة عالمية . هذا التطلع نحو العالمية لم يزعم القدرة على التوصل إلى حقائق مطلقة تصلح لكافة الأمكنة والأزمنة ، ولكنه نمى عن اقتناع بقابلية تجاوز الفواصل بين الأنواع الفنية ، مثلما استطاعت الجماعات المنتمية لثقافات متعددة الالتقاء فى فضاء ثقافى جديد تطعم بنكهة القاهرة والإسكندرية . فقد ذهب يونان بأن الفن التجريدى هو لغة بوسعها خلق مكانًا للخصوصية المصرية فى الفضاء العالمى ، حتى لا تكون مبعدة عن ساحة الحوار العالمى . والاستمرارية فى الحوار تظل قائمة بسريان حركة أخذ وعطاء بين الثقافات المشاركة فيه ، فتنقلت المعارض الفنية بين مصر وأوروبا ، كما نشطت حركة الترجمة من وإلى اللغة العربية . فترجمت قصائد جورج حنين إلى الفرنسية ، وترجم الكثير عن الفرنسية من بينها ترجمة رمسيس يونان مؤلف

---

(١) أسس جورج حنين جماعة « الفن والحرية » ، وتعاون مع أندريه بريتون فيما بعد فى كتابة المانيفستو الذى أطلق عليه : « من أجل فن ثوري مستقل » . وفى عام ١٩٣٨ وقع أيضًا على عريضة تحالف آخرى مع دييجو دي ريفيرا Diego de Rivera فى المكسيك يعترض على التدخل النازى فى الفن . أطلق على العريضة « يحى الفن المنحط » (Luthi, 1982, 19) .

Caligula كاليجولا (١٩٤٥ - ٤٦) لألبير كامو ، وقصائد رامبو *Une saison en enfer* موسم فى الجحيم .

وفى هذا السياق ، تعد أعمال رمسيس يونان المنطوقة - المكتوبة مكملة لوظيفة لوحاته . لو أن الأعمال التمثيلية المرئية تتحدث بلغة عالمية (شكل ٣٨) ، فالنصوص المنطوقة - المكتوبة تعبر عن المأزق القومى . فقد استخدم يونان فى كتاباته لغة عربية تنتهك النمط التقليدى ، ذلك لنقض الرؤية المحدودة الناتجة عن الرطانة البلاغية ، التى غدت الخطاب المهيمن القامع للآخر . كما سعت لغة يونان التجريدية فى التشكيل إلى نقض الرؤية الأحادية التى تزعم الواقعية فى الفن المحلى أو العالمى . فقد أدرك يونان إن قيمة العمل تكتسب من القدرة على الوصول إلى العالمية عبر التربة المحلية .

وبمقارنة لوحات يونان بالإنتاج الغربى السريالى أو التجريدى الذائع آنذاك يتضح لنا تفرده واختلافه عن الأنماط الغربية ، فإنتاج يونان شديد الخصوصية . فعلى سبيل المثال ، يدور إنتاج السرياليين البريطانيين فى فلك بول كلى ، أو كاندنسكى أو ميرو ، بينما تخيل لنا أعمال يونان حجر ، وعواصف رملية ، ونخيل ، فى تكوينات تشبه المشربيات العربية على الرغم من عشوائيتها . (انظر الملحق المصور) . وإن تنقل يونان بين لغة الكلمة ولغة الصورة فلا يشير ذلك إلى انشطار فى الهوية ، بل يمثل بحثًا مزدوجًا عن الهوية ، فهو بحث عن عناصر خصوصيتها المحلية والعناصر المشتركة مع الثقافات الأخرى على المستوى العالمى . فتتحقق الهوية بتدعيم وجودها داخل وخارج الحدود القومية [(١)] .

غدت إشكالية الهوية من أهم اهتمامات الكتّاب - الفنانين ، وجاء إنتاجهم متنوعًا لتشكله بموضعهم الثقافى . فاختلف القائمون فى فرنسا عن نظرائهم فى مصر ، حيث أدى الخلل فى الفكر القومى الضيق فى الغرب إلى نتائج مدمرة . فالنزعة القومية المتشددة التى سادت أوروبا فى أوائل القرن وأفضت إلى حربين عالميتين ، انطوت على فكر إيديولوجى أحادى ، يتأسس على اعتقاد راسخ فى زمن خطى ، أى زمن يقاس

---

(١) من بين السرياليين المصريين المقيمين في باريس يوجد سمير رافع الذى نشر أوراقه الخاصة مؤخرًا عن الفترة (١٩٤٣ - ١٩٩٧) ، وقد علق عليها سمير غريب (١٩٩٩) .

تطوره بالتفوق العلمى والتقدم الصناعى ، مما ترتب عليه الفصل بين الدول إلى مراتب تتحدد وفقًا لتفوقها الصناعى مما تسبب فى الشقاق بين الدول التى تزعم التقدم والتى نسب إليها التخلف .

وكان هنرى ميشو Henri Michaux (١٨٩٩ - ١٩٦٢) من أوائل الذين تيقنوا إلى أن الغرب « منتصر وملعون » . (حنين ، ١٩٤٧ ، ١٩٩٨ ، ١) . ففى تقديمه لميشو إلى الجمهور المصرى ، أثناء زيارته إلى القاهرة عام ١٩٤٧ ، أشار حنين إلى قدرة ميشو على تجاوز « سفاهة الابتهاج بالتفوق » . فوفقًا لميشو ، يغدو انتصار الغرب قناعًا يوارى به عجزه عن الوصول إلى الآخر ، مما أفضى إلى حال من عدم التواصل بين الشرق والغرب . ففى الوقت الذى يتعرف فيه الغرب على اللاوعى ، يكون الشرق قد ألم قليلاً بأعمال العقل والمعرفة الذهنية . كان من الممكن أن يؤدى الاحتكاك بين الشرق والغرب إلى تقارب روحى ، ومن ثم تجاذب مشترك بينهما ، ولكن انحرف هذا المسار نتيجة للدراسات المقارنة التى أخفقت تمامًا فى فهم الشرق . ولا يخيب أمل ميشو جراء ذلك ، فبالنسبة له ، إن افتقد الحوار بين الشرق والغرب ، فهذا يحمل علامة طيبة ، فهو دليل على « أن ليس هناك شئ يعوق إقامة حوار » . (حنين ، ١٩٩٨ ، ٣) . فبالنسبة لميشو ، يعمل الصمت على رأب الصدع الناتج عن مركزية الفكر وما يفضى إليه من سوء فهم . فالمركزية الفكرية تمحورت فى المقاربة العلمية البحتة ، ومعارفها المنهجية ، التى ترتب عليها تمجيد الجنس الأبيض ، وصعود المركزية الأوروبية على المستوى القومى ، والإسراف فى الفردية على المستوى الشخصى . أما ميشو فيختار ألا يتبع منهج معرفى بعينه ، ليسكن عالم الفضاء الرحب ، ويجول فى زمن العلامات الذى سبق نشوء اللغة . فهو يشغل فضاء لوحاته بشفرات عميقة الدلالات يأتى ترتيبها عشوائيًا (انظر الملحق) . وهو يتخذ موقفًا مشابهًا فى كتاباته ، ففى *Seconde Ecriture* **الكتابة الثانية** يكتب ميشو :

ما الكتابة سوى علامات ، منفتحة لتفسيرات عدة . وهى ليست عمل إنشائى ، بل عمل سحرى مقصود ، تغمره ضربات صاعدة وهابطة من الألوان والخطوط المتدفقة ، فهو صور مكتوبة وليس بنية مشيدة . (ليونار ، ١٩٧٥ ، ٥) .

يتبين لنا من كلمات ميشو السابقة أن الكلمة والصورة يندمجان فى مسار واحد ، ويشكلان حركة فى الفضاء تنظمها الصدفة ، ولا تنشد الكمال ، بل تسعى إلى المباغتة

والمفاجأة . وإن كانت الصور أو الكتابات تبدو مجزئة فهذا لا يدل على انقسام الذات أو تمزقها ، بل يسعى ميشو فى كتاباته إلى تبين هويته المزدوجة . ففى قصيدته « حراك الليل » ، يخاطب الحياة التى ترحل عنه دونه . كما يؤنب حياته وينهرها قائلاً : « نقلت معاركك فى أماكن أخرى/ و تخليت عنى . أعتز بنفسى لأنى لم أتبعك/ لم أتبين بوضوح ما تقدميه/ ولم تهبينى القليل مما اشتهيت/ فما حرمتنى منه حثنى إلى تطلعات أعظم/ أشياء تفوق الكثير ، تقارب اللا تناهي/ ذلك بسبب القليل الذى افتقدته ، والذى لم أمنح إياه أبدًا . (ترجمتى عن Club de poets) .

يمارس ميشو ذلك التشعب – لا الشقاق – الداخلى ليتمكن من التنقيب فى أغوار ذاته ، والتوغل فى رحلة لتكشفها . ويخوض تلك التجربة بتعاطى مخدر المسكالين . وقد أنجز عدة أعمال فى الرسم أثناء تعاطيه المسكالين (شكل ٣٩) ، حيث نرى دوامات دوارة من تلافيف الخيوط أو الثعابين ، فيما يشبه الكتل المتشابكة ، والرسومات المبكرة بتنظيمها العمودى ، أوحت بالعزلة . أما التنظيم الأفقى فى الرسومات المائية التالية فتمثل أطياف غير منتظمة . فهى تتحرر من وحدة دمج رئيسية ، لتثير جو من التلاشى فى زمن سرمدى . فالحركة عشوائية ، وإن كانت العناصر الممثلة تظل دون صياغة محددة ، فلديها شكل مميز .

لم يؤد مخدر المسكالين إلى حال من الثبات ، ولكنه فتح لميشو آفاقًا جديدة من التجربة . فلم يدمن ميشو المسكالين فهو ليس بمسكر يطير بالعقل ، ويطيح بالوعى للتسكين . بل يؤدى هذا العقار إلى حالة من الفصام النفسى ، لتزدوج الذات الواحدة ، تغدو الذات نقطة تقاطع تلتقى فيها تأثيرات شتى غير معروفة الأصل ، ولا تفقد الذات السيطرة على نفسها تمامًا ، بل تظل بها طاقات خارقة تنشط بها الروح المعنوية ليغدو العطاء فياضًا . وحالة النشاط والإذعان بالنسبة لميشو تحمل بصيصًا من الحياة بعد الموت . ولا يعد الافتقاد التام للهوية خسارة ، بل يطرح إمكانية إيجاد هوية بلا حدود تتجاوز الفواصل بين الأنا والآخر ليزاول وجوداً أكثر رحابة دون التقيد بالزمن . بالطبع ، فهى تجربة صوفية تتعارض مع الإدراك المعرفى ، وبقراءة قصيدته « حراك الليل » تتجلى لنا تجربة صوفية تنطوى على ازدواجية تجمع المعرفة بالهزل . فالهزل لا يفصل بين الجد والعبث بل يفرزهما معًا .

والسعى إلى ازدواج الهوية للتنقل من حال إلى آخر ، تستتبعه رغبة فى التحقق فى أبعاد متنوعة . فيرى ميشو أن « لكل فن إغرائه وعائده » , (Peindre, 1950, 1967, 21

التصوير) . ويصف التنقل من وسيط فنى إلى آخر بأنه « من أغرب الرحلات الداخلية للعثور على العالم مرة أخرى عبر نافذة مختلفة » . (٢١) ، فالتحول من نشاط فنى إلى آخر يؤكد عدم صحة الدعاوى الروحية المنادية بعالمية التجربة الفنية ، فالوعى الروحى جزءًا من التجربة وتعتمد إمكاناتها على نوع الوسيط الفنى المستخدم . فبينما تستدعى الكتابة شيء من الانفصال ، يقترب التصوير من مراكز الحياة البدائية (شكل ٤٠) ، يغدو البدائى فضاء للالتقاء بالآخر ، دون التقيد بسياج النظام اللغوى المهيمن ، ومايستتبعه من علمية مطلقة . فيتبع ميشو جمالية الصمت التى تذهب بأن إسكات القول يتيح البوح بالمسكوت عنه . وقد عرّف حنين جمالية الصمت لدى ميشو بما اسماه « أسرار ميشو » (. "Les secrets de Michaux" ١٩٤٠) .

وقد مارس جون كيج John Cage (١٩١٢ - ١٩٩٢) أيضًا جماليات الصمت فى نصوصه المنطوقة - المكتوبة ، أملًا فى أن يتحول فعل القراءة إلى فعل أدائى مثل العزف الموسيقى . فمثلما يتحقق النص الموسيقى بشكل مغاير باختلاف كل عازف ، أراد كيج لقراءة نصوصه المكتوبة تأثيرًا مشابه ، حيث حاول ربط القارئ إلى النص باستجابة حية . وينتمى كيج إلى الجيل الثانى من مدرسة نيويورك ، التى تشمل ياسبر جونز Jasper Johns وروبرت روشنبرج ; Robert Rauschenberg ومرسى كننجام Merce Cunningham ، وهؤلاء لم يوظفوا الفن لأغراض سياسية أو اجتماعية مثلما فعل الجيل الأول من مدرسة نيويورك النشطين خلال فترة « الكساد العظيم » . وعلى عكس الجيل الثانى ، الذى عاصره ، ظلت أعمال كيج تحمل اهتمامات سياسية واجتماعية ، ففى مواجهة « جمالية اللامبالاة » التى انتهجها رفاقه ، يعتقد بعض النقاد أن أعمال كيج ساعدت على إحياء الحركات الطليعية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، (Bernstein ، ١٩٩٩) .

فجماليات الصمت وفقًا لكيج تقوم بدور سياسى حيث ميز بين صمت القراءة وصمت الموسيقى . فصمت القراءة هو صمت إرادى يتوسط الوعى الذاتى والكلمات على الصفحة المكتوبة . فالابتعاد عن القراءة الخطية بكافة أشكالها يحول عملية القراءة من نشاط سلبى إلى أداء إيجابى . فإنتاج كيج المنطوق - المكتوب ، إبداعى كان أم معرفى يطرحه كقطعة موسيقية ، فيعمل على إعادة قراءتها وإعادة كتابتها بشكل مستديم . وتحمل كتاباته تداعيات مكثفة يتولد عنها مستويات متضاعفة من المعانى ، مما يحول القراءة إلى أداء واعى ، ويغدو صمت القارئ فعالاً حيث يشارك فى توليد المعنى .

ويصعب تقسيم أعمال كيج التمثيلية إلى تصنيفات نوعية ، لاحتشادها بكتابات متناثرة عن أحداث شخصية ، ونوادر ، وتعليقات . فالمحاضرات تلقى كالمعزوفة الموسيقية ، والمقالات هى حديث مكتوب ، أما قصائده التى يطلق عليها mesostics فهى بنية شكلية يختار منها القارئ ما يروق له قراءته ، ويساعده كيج فى فعل القراءة بملاحظاته المكتوبة . والطبيعة المهجنة لكتاباته ، التى تجمع ما بين المقال ، والسرد ، والمؤلف الموسيقى ، تحول فعل القراءة إلى إشكالية تستجوب التحدى . وسواء اتبع القارئ تعليمات كيج فى القراءة أم لا فهو مضطر إلى إعادة النظر فى آليات القراءة ، ينسج كيج قصائده حول اسم ما ، يغدو أداة تنظيم . ويأتى الحرف الأول من الاسم فى السطر الأول ، ويظهر الحرف الثانى فى السطر الثانى ، ولكن بشكل عشوائى ، لنقض بناء الجملة ، حيث يرى أن التراكيب اللغوية أحالت التفاهم بين البشر ، ويصعب ترجمة قصائده إلى العربية لاعتمادها على تشكل الحروف باللغة الإنجليزية فى سطور مقتضبة ، قد تتكون من كلمة واحدة . وأحد قصائده هى محاولة لكتابة الإنجيل فى شكل موجز ، حيث تدور مقاطع القصيدة حول الأسماء الرئيسية . كما يبرمج الكومبيوتر حتى يتولى تطبيع النصوص لهذه العملية ، ليستخلص عدة قصائد من نص واحد .

فبالنسبة لكيج ، ينبغى أن تفضى قراءة النصوص المرئية والمنطوقة – المكتوبة إلى تغيير أساليب الرؤية ، دون مداعبة المشاعر . فيقول فى أحد الأحاديث :

لو كان للفن أية فائدة ، فأهميته لا تكمن فيه بل كيفما تعود على مستخدميه ، فاستخدامهم إياه لن يكن بوصفه فنًا ، بل جزءًا مرتبطًا بحياتهم اليومية ، وكيفية التمتع بها على وجه أفضل ، بتعرف مباهجها بدلاً من الشكوى من شقاءها . هكذا توصلت إلى تلك الحقيقة ، فكنت فى حاجة إليها ، ودفعنى ذلك إلى دراسة الزن البوذى ، (Kostelantez ، ١٩٨٨ ، ١٧٧) .

ويبرر كيج اختياره للفن التجريدى ذلك لأنه يسمح بالتطلع إليه مرارًا ، دون بلوغ خاتمة ، (١٩٨٨ ، ١٨٧) . ويضيف أن الفنون المرئية قد سلمت بأن عليها الوصول إلى حالة التجريد التى توصلت إليها الموسيقى (١٨٥) . ومن دراسته لفلسفة الزن استخلص كيج « الفن المفهومى » ، conceptual art ، وبه ينتقل من تمثيل « الموجودات

المادية ، إلى تمثيل المفهوم الذى يفتقد إلى وجود مادى » . ومحاولاته التجريبية تعتمد على فاعلية الصدفة ، مثلما فى أعمال الحفر ونموذجًا لذلك المنظر التجريدى (شكل ٤١) ، الذى يبين مدى تآلف كيج مع الطبيعة ، واستيعابه لها ، حتى يأتى تمثيله لها عفويًا ، ولكنه يتطلب من المشاهد ساعات طويلة من التأمل ليتمكن من التوصل إلى تكوينها المركب .

وقد أبدى كيج إعجابه بأعمال بول كلى Paul Klee (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، حيث اتفقا فى رؤيتهما للطبيعة . ففى كتابه العين المفكرة *The Thinking Eye* يتناول كلى « طرق دراسة الطبيعة » وكيفية ارتباط الإنسان بها وفقًا لموقعه فى الفضاء البيئى المحيط ، فالفنان يستخلص من الطبيعة تكوينات جديدة تتميز على التقنية المستخدمة فى المحاكاة ، أو التصوير الفوتوغرافى ، لأن « الحقائق الخفية تفوق المتعارف عليها » ، (١٩٩١ ، ٣٤) ، والفنان يشكل جزءًا من الطبيعة ومتواجدًا فى فضاءها ، لاتصاله بالموجودات عبر تعرفه ذاته الدفينة ، التى تتجاوز المظهر الخارجى . فالعملية الفنية تحليل للرؤية . ويأتى التصوير نتيجة تراكم الرؤى ، مستوحيًا إياها من الطبقات الكامنة تحت سطح العنصر المادى ، وبتأمل الطبقات الدفينة لهذا العنصر تتراءى لنا وظيفة بنيته المادية ، فالعين تترجم المشاهدة الخارجية إلى بصيرة داخلية ، والتحريف الناتج عن عملية الإدراك ، أى التبصر الداخلى ، لا يتناقض والرؤية البصرية الخارجية .

وترجمة التجربة المرئية من الخارج إلى الداخل ، يقيم حوارًا بين عين الفنان والعنصر الطبيعى . فكلما اقترب مرمى البصر ، كلما اقترب الفنان من رؤية عالم الماورائى ، الذى يشكل « بنية تجريدية طليقة » . (١٩٩١ ، ٩) وبها يكتمل الشكل الطبيعى للعمل ، فإبداع الفنان يحقق « كونًا له وجوده الخاص » ، (١٩٩١ ، ٣٤) ، ففى لوحة (**شكل فى الحديقة** ، ١٩٣٧ ، باستيل ، شكل ٤٢) ، يعتبر الشخص الجالس فى الحديقة جزءًا من المحيط ، فليس هناك عوائق بين المُشاهِد والمشاهَد ، وتتجسد السماء والأرض فى المساحات الملونة بالأزرق والأخضر ، أما بقية العناصر فتتشكل بحركة العين ، « فالوجود يعتمد على الحركة » . (١٩٩١ ، ٣٣) . فتغدو الخطوط أسطحًا ، وتتحول الأسطح إلى فضاء ، سرعان ما يموج بالحركة . فاللوحة ليست شيء نهائى قائم بذاته ، بل يقترن وجودها فى زمن ومكان محددين . فوفقًا لكلى ، الزمن السرمدى دلالة على التوقف أو الوصول إلى نقطة الصفر .

ويستملك كيج مفهوم كلى عن الطبيعة وكيفية رؤيتها ، ويتفق معه على ألا يجذب انتباه المتلقى إلى محور بعينه ، يؤثر كيج على إعطاء المتلقى حرية الحركة فى اللوحة ، وهو أمر حيوى للمتلقى والمجتمع ، فيكسب الفن وظيفة اجتماعية وليست سياسية . فوفقًا لكيج لا تسعى الاهتمامات الاجتماعية إلى السلطة ، ولكنها تسعى إلى المشاركة والمتعة ، فوظيفة الفن هى إبعاد العقل عن سياج الأنا ، « لتبحر إلى الخارج سابحة فى الأفق بامتداده عبر المدرك الحسى ، ثم تتوغل إلى الداخل عبر الأحلام . فالتغيير لا تحدثه الثورات بل الأفعال ذات الطابع الإيجابى » ، (فى حـوار مع كوستلانتيز (١٩٨٨ ، ٢٦٦) . ويذهب كيج بأن الأفعال الإيجابية تتحقق بالذكاء لا بالسلطة ، لقدرة الأذكياء على تفهم معاناة ذوى الحاجة ، مما يخلص المجتمع تدريجيًا من الانقسام الطبقى ، فلا تقتصر نعم العالم على طبقة مرفهة ، (٢٧٤) .

أدت الحرب العالمية إلى تحطيم النظام العالمى القديم ، مما دفع بعدد أكبر من الكتاب الفنانين إلى البحث عن أخلاقيات جديدة . فافتقاد اليقين ، ورفض الجماليات المطلقة ، ترتب عليه مراجعات فى كل المطلقات . اتجه معظمهم إلى الشرق ، فتطلع كيج نحو الزن البوذى ، أما هوجو بل (الذى أسس « كاباريه فولتير » - وهو مقهى ألتقى فيه مؤسسى الدادية) ، فتحول إلى المفكرين المسيحيين الصوفيين المنتمين إلى الكنيسة الأرسوذوكسية ، وتبنى كاندنسكى رؤية طوباوية نشأ عنها الفن التجريدى . أما كلى فتمثلت له العناصر التشكيلية بوصفها كتابة هيوروغليفية . كانوا جميعًا فى حاجة إلى مصادر جديدة لإنعاش طاقاتهم المسلوبة ، كما أدى انقطاعهم عن ماضيهم إلى التطلع نحو ثقافة الآخر والسعى للتعرف عليها ، ليتسنى لهم مراجعة الذات عبر الاحتكاك بالآخر .

* * *

استعادة الماضى

فى مواجهة الحرب المدمرة وما ترتب عليها من انتشار القيم البرجوازية ، ظهرت تنويعات فى ثقافة الحداثة . وأصبح للكاتب – الفنان دورًا فعالاً فى هذه المرحلة لقدرته على قراءة شتى الجزئيات فى المعارف والصور ، المفاهيم والتجارب ، الرغبات والوقائع ، وكلها نتف متفرقة تحوم فى العواصم الرئيسية التى أفرزت ثقافة الحداثة بشتى ألوانها . والتمثيل الثقافى فى هذه الحقبة بتنويعاته يمثل الجدلية القائمة بين الانشقاق والاندماج . فإن اتجهت بعض الحركات الفنية إلى الانفصال عن الماضى ، والانقطاع عنه ، تمسكت الحركات الأخرى بالتاريخ المعرفى ، والرؤى الطوباوية . فكان عليها التوجه نحو الماضى برؤى جديدة لدعم مكانتها فى الحاضر .

فتطلع هرمان هسه Hermann Hesse (١٨٧٧ – ١٩٦٢) إلى طريق يتجاوز أهوال الحرب ، وجمالية جديدة تجمع فلسفة العصور الوسطى بالحكمة الشرقية . ففى روايته لعبة الخرز الزجاجى *The Glass Bead Game* (١٩٤٢) ، يتحدث ناك ، إحدى الشخصيات عن رفضه للتطلعات المادية فى الزمن الحديث ، قائلاً :

ربما تلوح فى الأفق أزمنة من الخوف والبؤس المدقع . وإن وجد أملاً فى انتزاع السعادة من هذا البؤس ، فهى سعادة روحية ، تتطلع إلى الخلف للحفاظ على ثقافة العصور السحيقة ، وتتطلع إلى الأمام للدفاع عن الروحانيات بصفاء وبإيمان راسخ فى زمن قد يستسلم تمامًا لماديات الحياة ، (١٩٩٦ ، ٣) .

تغدو اللعبة التى تدور حولها الرواية آلة يتولد عنها المحتوى الفكرى للعالم أجمع ، فهى تجمع بين موسيقى باخ ، وأجزاء من فلسفة ليبينز وفلسفة الأوبانيشاد الهندية . فهى تدمج القارئ فى لغة ملغزة تجمع الموسيقى والرياضيات والفلسفة ، فمحاولات هسه شبيهة بما أقدم عليه كيج حين عمل على خرق التركيب التقليدى للغة . وقد حلت على هسه هذا الاستلهام بعد فترة من الانقطاع عن الكتابة كرسها لفن التصوير الزيتى . فقد كان هيسه معارضًا للسياسة الألمانية ، واستوطن سويسرا ، ومنذ عام ١٩١٦ صار التصوير بالنسبة إليه اللغة البديلة التى عوضته عن عزلته .

وتبتعد أعمال هسه التصويرية عن حركات الحداثة التى أتبعها معاصريه . وإن استبقت روح العصور الوسطى فهى تخلو من الصرامة ويسودها جو من المرح تفتقده أعماله المنطوقة – المكتوبة التى تمثل نزاعًا داخليًا . وفى المعرض الذى أقيم لأعماله

مؤخرًا فى متحف جامعة أوجلثروب (١٤ - ١٠ مايو ١٩٩٩) نشاهد نماذج من المناظر الطبيعية لريف سويسرا (شكل ٤٣) . وربما يرجع التناقض بين الروح المرحة التى تسود لوحاته ، والصرامة التى تسود رواياته إلى رغبته فى المزج بين الجنوب بحيويته الفياضة ، والشمال الميال لاستبطان المعرفة .

وتنتمى مجموعة الألوان فى لوحاته إلى جماعة بروك Brucke التى ظهرت فى أوروبا قبيل الحرب . فهو يستخدم الألوان الأساسية ومشتقاتها ، وتتسم أشكاله بالهندسية الناتجة عن تحكم تقنى عال المستوى ، وهناك بعض التفاصيل البارعة فى رسوماته الدالة على أن ميله للتجريد لا يتأتى عن ضعف فى الرسم ، بل عن حس عال . وإن كانت أعماله المنطوقة - الكتابية تغوص فى ألغاز النفس ، يدعونا رسمه إلى تأمل السكون الهانئ لأجواء القرون الوسطى .

ربما أدت صدمة الحرب إلى نبذ الماضى وحكاياته الزائفة فى بعض المواقع الجغرافية الخاضعة إلى خطاب البطولة والقومية المتشددة . ولكن بالنسبة للنازحين من مواقع جغرافية أخرى قد يكون الماضى مصدر إلهامًا ، حينما تعاد صياغة مفرداته فى الحاضر . لذلك لجأ جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) الكاتب - الفنان اللبنانى المهاجر إلى الولايات المتحدة إلى استنهاض الماضى بتراثه الأسطورى ، والعودة إلى الدين كمهاد لحداثة صلبة المتن ، قادرة على مجابهة مشروع الأنوار الأوروبى ومزاعم الحرية والتطور التى نسبت إليه . سعى جبران إلى توفيق التضاد التعسفى بين التراث والحداثة ، الشرق والغرب . ويرى إمكانية تحقيق ذلك الوفاق بالتخلى عن الحداثة الرائجة ، واستبدالها بالفكر الكلاسيكى فى الفكر والمنهج ، وهو الشيء الثابت الجامع لكافة الأجناس والأمم معًا عبر الثقافات المتباينة . ولمواجهة الحاضر بحداثته التى تفتقد إلى جذور ، وتفتعل انقطاع مع التاريخ ، يعمل جبران على إحياء ماض يتراءى له من خلاله رؤية طوباوية . ويشجعه ذلك على تكييف الجمهور المشوش على إعادة قراءة النصوص المقدسة ، وكذلك النصوص الدنيوية التى تحمل رؤية طوبائية مثل أعمال الشاعر الإنجليزى وليام بليك William Blake والفيلسوف الألمانى نيتشه Nietzche (وقد راجت آنذاك ترجمة غير دقيقة لكتابه **هكذا تحدث زرادشت** أوهمت القراء أنه كتاب ينطوى على رؤية مثالية) .

عمل جبران على الاستفادة من ثقافة الشرق والغرب لتتكاملا فى إنتاجه . فالنصوص المرئية الملحقة فى كتبه ، مثل كتابى **النبى** (١٩٢٣) و **الجوال** (١٩٣٢) تبتعد فى تقنيتها الفنية عن النصوص المكتوبة التى تلازمها . فالنص المكتوب يتناص والكتابات الدينية العربية ، بينما يستمد التمثيل المرئى تقنيته التصويرية من التراث الفنى الغربى ، وفيما عدا الرسم الأخير فى **النبى** الذى يمثل كف تتوسطه عين تحوطها دوامة ملتفة ، فمعظم الموتيفات المنفذة فى الكتاب تحيل إلى التراث الفنى الرومانى . فلم يشأ جبران مثل بليك أن تكون رسومه ترجمة مرئية للنصوص المكتوبة . أما الرسم الأخير الذى يمثل الكف ذو العين فهو يمثل الفكرة الرئيسية فى الكتاب والمبنية على اتحاد الكل فى واحد . والكف والعين مستوحيان من التقاليد الشرق - أوسطية التى تعتبر الكف والعين طوطم للحماية ، (انظر الملحق) .

والتمثيل المرئى المصاحب لقصائد جبران لا يتطلب مجرد ترجمة العلامات المرئية إلى تفسير بالغة المنطوقة - المكتوبة بل يتطلب الإحالة إلى تراث مغاير . فالصور المرسومة تحيل إلى التراث الأوروبى ، مثلما فى **الجوّال** هناك رسم لشاعر يحمل طفل ، يحيل إلى صورة القديس كريستوفر حاملاً المسيح الطفل (شكل ٤٤) . والرسم يجاور قصيدة « القصيدتان » ، ولكنه يحمل معنى مضاد لها . ففى القصيدة يحمل الشاعر الصغير عبء الكبير ، بينما يوحى الرسم بأن الكبير يحمل عبء الصغير . فالرسم لا يأتى توضيحًا للقصيدة بل يعالج العلاقة بين الكبير والصغير من منظور مغاير ، ليجمع رؤى ثقافية متباينة فى سياق واحد ليكون التنقل بينهما سبيلاً لتتبع ازدواجية التجربة وتعدد دلالاتها .

ولا تحمل رسوم جبران الإيحاءات الدينية التى تحملها رسوم بليك ، على الرغم من ارتباط نصوص جبران المكتوبة بالتراث الدينى . ولكن رسوم جبران دنيوية الطابع تنتمى إلى الفن الرومانى الوثنى ، بينما يستخدم بليك أسلوب عصر النهضة المسيحى ، يستخرج جبران العنصر البدائى فى الحضارتين الشرقية والغربية ، وإن كانت النصوص المكتوبة تمثل التراث الشرقى ، بينما تمثل النصوص المرئية التراث الغربى ، فالتفاعل بينهما يدفع بالقارئ للتنقل عبر مستويات من الرؤية ، ليتصالح مع الماضى ويعيش حاضر مزدوج ، ليتحقق له وجود شرقى وغربى فى آن . ويتحقق ذلك الوجود المزدوج فى علاقة التكافل المتجسدة فى تمثيل الذكر والأنثى . (شكل ٤٥) . فالاختلاف فى تصميم الأجساد طفيف ، ويبدو الاختلاف النوعى متآلفًا وليس متضادًا . وفى معالجته

للعناصر الطبيعية تمتزج كافة الأنواع . ومن ثم ، تعد أعمال جبران ذات رؤية نبوئية لتجاوزها فصل الأنواع الذى تبع الخروج من الجنة .

وإن كان الأسلوب السردى المستخدم فى القصائد يخلو من أية عناصر واصفة تثرى خيال القارئ ، فهذا لا يعنى أنها بحاجة لرسم توضيحى . ولكن الاختلاف فى تمثيل المنطوق - المكتوب والمرئى ينطوى على جدلية . فالمكتوب ينطوى على أسلوب سردى تتعاقب به الأحداث بفعل تداعيات ذات منظور ثنائى الأبعاد أو تنبنى على موقف ثنائى . أما المرئى فهو ثلاثى البعاد . والتعاقب فى النص السردى المكتوب مفتقد فى النص المرئى ، المبنى عل تصميم أمامى يتسم بالتساوق - فى معظم الأحيان . وبينما يعتمد النص المكتوب على الأمثولة ، ويتناول خصائص إنسانية عالمية ، يحيل المرئى إلى رموز كامنة فى اللاوعى الجمعى غدت بمثابة جزءًا من الطبيعى ، لا لارتباطها بما هو طبيعى فى الواقع ، بل لاستلهامها من الخيال دون تدخل حِرَفى ، مما أضفى عليها سمة الطبيعية . والقصائد المدونة فى كتابى **النبى والجوّال** برؤيتها النبوئية تدمج كافة الأزمنة والأمكنة بشكل تراكمى . والتمازج بين المكتوب والمرئى أثناء فعل القراءة يرأب الصدع بين السرد والتصور ، التجريد والتشخيص ، الشرق والغرب ، بالخوض فى أداء تجربتى قراءة التمثيل المرئى والمنطوق - المكتوب معًا .

ويمكن إدراج دافيد جونز David Jones (من مقاطعة ويلز ، ونشأ فى إنجلترا ، ١٨٨٥ - ١٩٧٤) ضمن مجموعة الكتاب ذو الرؤية النبؤية . ونلمس فى تحوله من الرسم بالقلم إلى الحفر على الخشب والتصوير الزيتى تحولاً مماثلاً فى أسلوبه الشعرى حيث يزداد تعقيدًا ، فالطقس والأسطورة يتمازجا فى قصائده الشعرية الأخيرة ، **واللعنة** *Anathemata* (١٩٥٢) تعد مثالاً . ففيها ينمى الشاعر رؤية كاثوليكية تعمل على التأليف بين مجموعة متنوعة من الخبرات اليومية والأحداث التاريخية ، إلى جانب الرؤى الدينية والدنيوية . كتب جونز فى زمن انجرفت فيه الكتاب وراء تيار الذاتية ، بينما تمسك هو بلا ذاتيته . ويمزج فى قصائده عدة عناصر من بينها التقاليد المتوارثة فى مقاطعة ويلز التابعة لإنجلترا والتى تعود إلى العصور الوسطى ، والنصوص المقدسة ، والتاريخ القديم ، والصوفية ، والأساطير اليونانية . وفى مقدمة **اللعنة** يصف عمله الشعرى بأنه نتاج لمحاولات فى الكتابة ، فيتكون من نتف تمثل الوضع فى إنجلترا بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ ، ولهذه النتف دلالات . فالشاعر يتعامل مع هذه النتف بوصفها دلالة تحمل مدلولاً ، تحمل قيمة « لا تقل عن الثقافة التى أفرزتها » فعلينا عدم تجاهل

« العامل الزمنى الذى أثر فى تلك الدلالات » . (**اللعنة** ، ١٩٦٣ ، ١٥) . ونتبين من كلماته ربطه الدلالة والمدلول الشعرى - بالثقافة ، والدين والتاريخ ، بوصفها عناصر تتفاعل مع الحاضر الذى تنتسب إليه القصيدة .

ويعتقد جونز أن السر المقدس للمسيحية يتجسد فى القداس ، بوصفه دال ، فهو فن تجريدى من الدرجة الأولى ، لإحالته إلى الواقع واللاواقع معًا ، فالدال والمدلول يتلازمان فى كيان واحد . (Blamires, 1972, 30 وفى *Epoch and Artist*, 120) ، وبالمثل ، يحاجج جونز بأن الصفة التجريدية فى الفن تمنحه وجودًا على عكس الشائع فيما يخص الفن الذى يزعم المحاكاة ، ففى تقدير جونز يعد كل إبداع فنًا تجريديًا لكونه « يعيد التمثيل » ، ولا يحاكى ، (١٩٧٢ ، ٣٠) .

ويجد جونز فى التجريد مخرجًا من أزمة زمنه الحاضر الذى افتقد التماسك نتيجة اختلاف الخلفيات الثقافية للمتعلمين . غدا الفنان « يعمل خارج حلقة ثقافية تتسم بقدر من الاستقرار » ، (١٩٦٢ ، ١٥) ، ففى هذا الفضاء الجغرافى المترامى الحدود ، والزمن الحاضر الذى يكثف تاريخ العالم ، على الشاعر أن يكتشف الدوال الفعالة عبر التاريخ . وهذا ما حاوله جونز فى **اللعنة** التى تمثل عالم نبؤى يحتوى على تاريخ للعالم أجمع ، دون أن تكون القصيدة بمجرد عمل يضم بيانات تاريخية منتقاة . فتتحرك الأحداث بشك مطرد بين الماضى والحاضر ، بين بريطانيا السلتية Celtic ولندن الحديثة ، لتدعيم الروح الجمعية التى تربط ويلز ببريطانيا ، وبريطانيا بالعالم .

والتقنية المستخدمة أكثر انتماء إلى التقاليد الوليزية Welsh عن التقاليد الكلاسيكية الغربية . فالبنية دائرية كالتقنية المستخدمة فى تنفيذ الصلبان السلتية المصنوعة من الحجر ، « حيث تتردد العناصر المستخدمة فى الزوايا والمركز ، ذلك لافتقاد وجود مركز » ، (١٩٧٢ ، ١١٩) . ويتراءى لنا ذلك فى لوحة **المسيح القدوس فى كنيسة فيفين** (١٩٢٥ ، ١٩٣مم X ١٣مم ، شكل ٤٦) ، حيث يتجسد لنا المدلول الأدبى فى التكوين التصويرى ، حيث تدعم العناصر الطبيعية المحيطة المسيح المصلوب ، وتتخذ التلال شكل نساء متشحات نائحات . والتقنية المستخدمة تجمع بين التقاليد المستخدمة فى الفن البدائى ، والتصوير الزيتى فى منطقة كورنول Cornwall الواقعة بجنوب غرب إنجلترا ، والتجريد فى الفن الحديث ، والتقنية عينها مستخدمة فى **اللعنة** حيث تفتقد

القصيدة أيضًا إلى مركز ، والأبيات التى تذكر صلب المسيح تحيل إلى حشد من الموتيفات الموازية فى ثقافات أخرى . فالأبيات تمزج بين صلب المسيح ، وانبثاق الحياة فى الربيع ، وصور للعذراء مريم وتداعيات من أساطير ويلزية قديمة ، وتختلط دلالات اشهر الربيع بين الماضى وحاضر الشاعر ، الذى يعد الربيع من أقسى الأشهر بالنسبة له ، مذكرًا إيانا بإليوت فى قصيدته **أرض الخراب** . فالصور المستخدمة ودلالاتها تشير إلى عملية تحول للعلامات الدالة عبر العصور والثقافات ، وهى التقنية المستخدمة فى لوحة **المسيح القدوس** . فإن كانت العناصر الدالة تتنوع أشكالها فى التمثيل المرئى لاتصالها بثقافة ما ، فلم يسلم جونز بذلك فى التمثيل المنطوق - المكتوب ، فعمل على تتبع التحولات الطارئة على العلامات الدالة فى الطقس الدينى وطرق ممارساته منذ ما قبل التاريخ ، مرورًا بالحضارة الفرعونية ، وحضارة الفرات ، ووصولاً إلى اندماج بريطانيا فى ثقافة البحر المتوسط . وتتكشف العلاقات بين الثقافات الأخرى فى القصيدة عبر مجاز البحر ، والإبحار فى آفاقه . فتتردد العلامات المسيحية ، والطقوس ، والحكايات الشعبية بأشكالها المختلفة ، وتتناقل عبر سواحل البحر ، مما يسفر عنه تقنية دائرية . والتقنية الدائرية تؤكد كلية الفكر البشرى وعالمية الإيمان . وبالمزج بين الماضى والحاضر تفتقد القصيدة البعد التاريخى أو الدينى التقليدى .

والتمثيل المرئى لدى جونز لا يصبو إلى المحاكاة أو تجسيد الشكل ، بل يسعى إلى تصوير الزائل ، واقتناص الروح الكامنة فى الشكل . ويتردد عنصر البحر فى تمثيله المرئى ، ويستخدم كأداة للربط فى قصيدة **اللعنة** . فالبحر يحمل ثقافات وأجناس ، فهو أداة وصل وعزل ، وأهم من ذلك كله فالبحر هو مصدر غموض ، وارتياد البحر يشير إلى رحلات برية وروحية فى آن . وفى لوحة **الشرفة** (١٩٢٩و رصاص ومائيات على ورق ، ٦٤٨مم ، x ٥٠٢ مم . شكل ٤٧) يشترك ملمس الأرض والمياه فى معالجة تركيبية واحدة . والاختلافات الطفيفة فى المعالجة لا تؤكد انفصال العنصرين ، الأرض والمياه ، بل تنوعهما ، فالسطح اللامع للمياه يتردد فى أرضية الشرفة الحجرية . ومثل كل لوحاته تمتزج الألوان فى هذه اللوحة ، فى محاولة لتجريد العناصر المختلفة ، للكشف عن التواصل بين المتجاوز الخفى وعناصر الطبيعة الملموسة فى التجربة المرئية . وفيما بعد ، تتطور تلك التقنية مثلما فى لوحة **الكنيسة الصغيرة فى المتنزه** (١٩٣٢ ، ٦٢٢مم ، x ٥٠٢مم . رصاص وزيت على ورق) حيث تنفذ اللوحة بتركيب خامتى

أقلام الرصاص والزيت لتشكيل زخرفة تشجيرية ، مضفيًا على اللوحة شفافية وغموض فى آن ، والتقنية المستخدمة تضفى على المناظر الطبيعية ومشاهد البحر الممثلة وظيفة أسطورية .

أما لوحة **أفروديت فى أوليس** فهى تعد النظير المرئى لقصيدة **اللعنة** . فتتمثل أفروديت وهى محاطة بالسفن ، والجنود ، والجياد ، والطيور ، وراهب ، وخروف أضحية . وتستخدم العناصر المسيحية والغير مسيحية للإسهام فى تمثيل موتيفة الحب والتضحية . والعلامات المنقوشة على يدى أفروديت تقرنها بشخصية المسيح . أو قد تمثل إيفيجينا التى ضحى بها أجاممنون إيفاء بنذر تعهد به إلى أوليس ، أما الهلال والنجوم التى تحيط برأسها فتجعلها تبدو فى صورة مريم العذراء . ويعد جونز التأليف بين العلامات المتباينة ينشأ عنه قربانًا مقدسًا ، أو سبيلاً للخلاص من التحولات التاريخية التى باعدت بين الإنسان وخياله . (١٩٧٢ ، ٦٨) . فاللوحة تحتشد بالعلامات دون الانغلاق فى الرمز الثابت ، فهى على قدر من الشفافية التى تنقذ العلامة من جمود الرمز ، ذلك بتجاوزه عبر قراءة مرئية تربط العلامة بعالم أكثر خفاء لتغدو أكثر تحركًا وتشعبًا . فالعلامات المرئية والمكتوبة تتكاثر دلالاتها لتبدّل أساليب تمثيلها عبر العصور والثقافات ، وهذا يرأب الصدع الناجم عن الانقطاعات الفكرية التى أفضت إليها الثورة الفكرية فى القرن العشرين . يستشف جونز الروحانى فى النصوص الدينية والأدب الكلاسيكى ، ويتتبعه عبر الأزمنة المتغيرة ، ويقتفى أثره فى الآلهة الفانية ، وتولد رموز البطولة فى المعتقدات المتنوعة ، والكاتب - الفنان يحاول تمثيل العلامات وحجبها فى آن ، فيتعرف المتلقى عليها دون التأكد من هويتها ، أو ارجاعها إلى أصل ، ذلك ليظل هناك فضاء مفتوحًا يتسع لإضافة مزيدًا من البدائل .

فيما توجس جونز من الحاضر ومخاطره ، رأى إمكانية تحقيق عالمًا نبوئى بالخلاص الروحى . واختلف عنه د . ه . لورانس (١٨٨٥ - ١٩٣٠) فى ذلك ، حيث اعتبر الروحانية أو الفكر الغربى شرك يسجن الجسد ويحط من شأنه . فقد رأى أن الروحانية تعوق فاعلية الجسد وقدراته الإنجابية لتمجيد الوعى الذهنى . (١٩٦١ ، ٥٦٩) . أفضى ذلك إلى كبت الوعى الفطرى الحدسى ويصفه لورانس بأنه : « أساسى ، وحيوى ، وجنسى » . (١٩٦١ ، ٥٥٢) . يدعو لورانس للاعتماد على الحدس ، فهو المصدر الوحيد للمعرفة ، والمنبع الوحيد للفن (١٩٦١ ، ٥٥٦) ، لاقتران الإدراك الخيالى بالكيان العضوى . ويرجع لورانس السبب فى تخلف الفن البريطانى إلى الفزع من

الغرائز ، ترتب عليه فزع من المعرفة بالحدس ، بينما الفنون المرئية تنبع من : « إدراك حدسى لحقيقة الأجسام المادية » . (١٩٦١ ، ٥٥٩) . فالخيال يتشكل من الإدراك الحدسى ، والأخير بدوره يتألف من الذهنى والعضوى . لذا ، فتحقق التجربة الخيالية فى الفن المرئى له دور دينى ، ودونه يتجرد البشر من الإنسانية ، ويصيب الفن الجدب .

كما يهاجم لورانس الفنانين الفرنسيين من أمثال كوربيه وديجا لتسخيرهم للجسد الإنسانى ، أو لتحويلهم إياه إلى مكعبات ، وكتل ، وأشكال رياضية بحتة كما هاجم أيضًا حركة ما بعد التأثيرية ، ويقصد بها الحركة التكعيبية . (٥٦٥) . ويرى لورانس أن تلك الحركات قد أجهضت الخيال لأن الإبداع يتطلب وعى ذهنى وحسى فى آن . فحينما تعمل الفطرة والحدس معًا ، بوسعهما الإلمام برؤية مكتملة . وعلى العكس من جونز ، يرفض لورانس تصور رؤيا حقيقية دون الاستعانة بالوعى الحسى . (٥٧٤) . وعلى هذا الأساس يمتدح إنتاج الفنان الفرنسى سيزان Cezanne لقدرته على إزاحة الوعى الذهنى من عملية التلقى المرئى ، واستبداله بالوعى الحسى ، فالملمس محسوس فى لوحاته . (٥٧٨) .

ويؤكد لورانس أن الملمس فى الفن هو العنصر الذى يميزه عن الفوتوغرافيا . فالواقع لا يدرك بعين ذات رؤية كلية ، ولكنه يستنبط عبر الحس بمعالم الأشياء . وعلى الفنان التنبه إلى كيفية تلاحم عناصر التكوين ، والعلاقات المتغيرة بينها . ويمتدح لورانس الفنان المصرى القديم لإدراكه اندماج الإنسان والعناصر الحية فى الكون فى علاقة متآلفة . وبالمثل فالفن الإفريقى شديد الحساسية لكل ما هو حىّ . وعلى النقيض من ذلك ، فالرؤية الغربية تظل ثابتة حتى غدت مجرد رؤية باطنية . (٢٣٦) . ووفقًا للورانس يكون للفن دور أخلاقى حينما يتحرر من الثوابت ليلحق بالإيقاع المتغير للحياة ، وعلاقتها الإنسانية المتغيرة ، حتى يساير نمط الحياة لدى البشر . (٢٣٧) .

ويذهب لورانس بأن الزمن الإنسانى يتشكل عبر العلاقات المتغيرة بين البشر والكون ، وهذا فى رأيه يلخص صيرورة الحياة . ولا يعكس الفن المرئى أو الرواية المكتوبة شخصية الفنان أو الكاتب ، أو موضوع العمل ، ولكنهما ينتجان بعدًا رابعًا . ففى الفن يتولد هذا البعد من العلاقة بين العين التى ترى وموضوع الرؤية ، وهى علاقة متغيرة . وكذلك الرواية فهى تتناول العلاقة المتغيرة بين الرجل والمرأة ، وهى علاقة يصعب رؤيتها عبر بعد واحد . فالحب الذى يربط الرجل بالمرأة هو علاقة

« هلامية الطابع مثل قوس قزح ، ومصيرها الزوال » . (٢٤٤) . ولكونها علاقة غير مستقرة فيصعب إخضاعها لتعاريف دقيقة . ولكى يكون للرواية دور أخلاقى عليها بالكشف عن التغيرات الدقيقة فى العلاقات الإنسانية ، وإلا غدت غير أخلاقية لسترها الحقائق ، متنافية مع الدين ، مما يفضى إلى إعاقة تفكير القارئ . ويتصور لورانس أنه يكتب رواياته من صميم « تجربته الدينية » . (١٩٨٨ ، ٧٣) .

كما تتناول الأعمال التمثيلية المرئية للورانس الموضوعات الدينية برؤية جديدة . فمثلما يبلغ البعد الرابع ، بتشكيل منظورًا جديدًا للعلاقة بين الرجل والمرأة فى رواياته ، فهو يقارب الموتيفات الدينية أيضًا برؤى مغايرة عن المألوف مثلما فى لوحته **العائلة المقدسة** (١٩٢٥ ، شكل ٤٨) حيث تتغير الصورة التقليدية للعذراء مريم ، لتحل بدلاً منها شخصية نسائية قوية البنيان ، عارية الصدر ، يحتضنها الأب بمودة ، ويرافقهما الابن ، وهو يتطلع برضا . ولا تحيط الشخوص أية علامات تشير إلى قدسيتهم ، بل توحى خلفية اللوحة بجو عائلى تقليدى ، وتتجلى الروح العائلية البسيطة فى الوضع الذى يتخذه الشخوص ، فهى علاقة فطرية وليست مقننة . والصدر العارى للمرأة يوحى بالأمومة والجنس فى آن ، دون تعمد الفحش . وعلى الرغم من رفض لورانس للداعين بإحياء الفن البدائى ، فتتجلى لمسة بدائية فى معالجته ، فهو يتجنب التكوين المتقن فى التشكيل .

وفى إسكتش **الرقصة** (١٩٢٨ ، مقتنيات ساكى كارفس ، تاوس ، المكسيك) ، ولوحته **أشجار الصفصاف الحمراء** (١٩٢٧ ، مقتنيات ساكى كارفس ، تاوس ، المكسيك ، شكل ٤٩) يستملك لورانس تقنية وليم بليك التى كان شديد الولوع بها (١٩٦١ ، ٥٦٠) ، مع رفضه لاستخدام الرمز الذى اعتبره مقحم على أعماله بشكل متكلف ، كما هاجم لورانس رسامى المناظر الطبيعية البريطانيين الذين لجئوا إلى المنظر الطبيعى هروبًا من الجسم البشرى . (٥٦١) . ومع ذلك يستملك لورانس التقنية المستخدمة من قبل بليك ورسامى المناظر البريطانيين ويستخدمها فى خلفيات لوحاته ، وبدلاً من إغراقها بالعلامات الرمزية يعيد معالجتها لتكثيف رؤية العناصر الأخرى . (٥٦١) . هذا الاستخدام الجديد لتقنية معهودة دفع معظم النقاد إلى تفسير أعمال لورانس بوصفها تنجم عن نزعة تعبيرية . (على سبيل المثال : Weiss, 1962; Read, 1964; Lucie Smith, 1973; العيوطى ، ١٩٧٦ . Stewart, 1988) .

والتقنية الفنية المستخدمة تتفق ورؤية لورانس لعالم متكامل . ففى إسكتش **الرقصة**

و **أشجار الصفصاف الحمراء** ، عالج الشخوص العارية بوصفها جزءًا من المنظر النباتى . ففى إسكتش الرقصة يتمثل الرجل والمرأة بوصفهما وحدة ، بينما يتحركان فى اتجاهات عكسية متممةً بعضها بعضًا . والخطوط المائلة للأشجار تردع حركات الشخوص الملتفة . أما فى لوحة **شجرة الصفصفاف الحمراء** فالتناوب بين حركة الرجل والمرأة المائلين ، وحركة أشجار الصفصاف ، تكشف عن طاقة حيوية كامنة فى كائنات الوجود ، وتتولد بالتفاعل المشترك . وهنا يظهر دور الملمس فى تفعيل عناصر اللوحة ، حيث تتراءى لنا حسية الشخوص مقارنة بالمعالجة التجريدية للنبات ، مما يوحى بالتكامل ، لا التضاد ، وهى علاقة تكافل تعضد كل منها الأخرى فى علاقة تبادلية ، وتلك الرؤية قد عولجت فى رواية غرام النساء حيث يذهب لورانس بان « البشر هم أحد الأنواع التى أمدتها الطبيعة بالطاقة الحية » . (١٩٨٢ ، ٥٨) . فالجنس البشرى ليس له السيادة أو الامتياز بل يتكامل مع عناصر طبيعية أخرى .

والناقدة تورجوفنيك Torgovnick تعد لوحات لورانس بعيدة عن الواقع التاريخى . فهى بالنسبة لها تمثل جو رعوى مثالى . (١٩٩٥ ، ٥٨) ، وأعتقد أن مثل هذا الاستخدام مقصود من قبل لورانس ، لتشكيل تجربة مرئية خاطفة تستخلص ما يدور فى حدث يتم فى زمن ممتد . فالزمن فى التمثيل المرئى لا يرتهن بالمكان ، مثلما الحال فى التمثيل الكتابى ، فلغة العلامة المرئية لا تتحدد بالمكان . ولورانس أكثر اهتمامًا بعملية الإدراك من الإحالة إلى مرجعية تاريخية . فالمرئى بالنسبة له حسى ولمسى ، ولا يحيل إلى مرجع .

ويستخدم لورانس فى رواياته العنصر التصويرى لتهيئة الشخصيات الروائية أو القارئ لتفسير الحدث الروائى . فالمشاركة فى الحدث تتطلب استخدام « الفطرة ، والحدس ، والعقل ، والفكر معًا » . (١٩٦١ ، ٥٧٤) . والناقدة تورجوفنيك قدمت دراسة مفصلة للغة التصويرية فى روايتى **غرام النساء وقوس قزح** (١٩٢٥) . فترى أن التناوب بين المرئى والكلامى فى الروايات يدعم الرؤية المزدوجة ، وهو وسيلة للتحرر من الانغلاق ، متيحًا للقراء الذين لم يألفوا المادى أو الملموس ، فرصة التعرف على قدرتهم الكامنة على الحدس لينهلوا من فيض الفن ، عبر عملية القراءة . (٥٨٤) .

فبالنسبة للورانس ، يتحقق النضوج الذاتى بتزاوج الخيال المرئى والمكتوب ، وبالتآلف الغريزى بين الرجل والمرأة . فالتزاوج بين الرجل والمرأة ، وتزاوج الفنون هو

نبع الحياة والمعرفة . (١٩٨٨ ، ٢٨٠) . ومن ثم ، فالرؤيا تتحقق على المستويين الروحى والعضوى . ومع ذلك ، تتوفر طرق أخرى لتهذيب النفس من الأخلاقيات البرجوازية التى تتخلل الحياة اليومية وتكيفها مع الزيف ، وهو الطريق الذى انتهجته إميلى كار Emily Carr (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، التى ولدت عن أبوين إنجليزيين فى مقاطعة فيكتوريا بكندا . تمردت إميلى على المجتمع الفيكتورى المحافظ الذى نشأت فيه ولكنها تحررت منه ومن الغرائز عبر رحلة استكشاف روحية . وهى تختلف عن معاصريها فى أوروبا فى تمسكها بالإيمان طيلة حياتها ، دون أن تتحكم تجربتها الدينية فى مشاعرها ، بل على العكس فقد فتحت عيناها على القوة المحيية فى الحياة . سعت إميلى إلى إشباع حاجتها الإبداعية بلا قيود ، ولكنها ظلت طهرانية فيما يخص جسدها . فهى تستمد طاقتها الحيوية من الطبيعة الممتدة ، واتفقت مع لورانس فى الإعجاب الشديد ببليك . كما رفضت إميلى التقاليد الإنجليزية - مثلما رفضها لورانس - واتجهت نحو المجتمعات البدائية . وبينما ذهب لورانس إلى المكسيك للاتصال بالسكان الأصليين لاعتقاده أنهم يمارسون حياة أفضل خالية من القيود ، لجأت إميلى إلى الهنود الحمر فى كندا الذين شكلوا جزءًا من البيئة المحيطة التى اندمجت معها إميلبى . وعلى خلاف لورانس فضلت إميلى حياة الهنود لقدرة أعمالهم الفنية على إعادة إنتاج الروح الجمعية المهيمنة على الكون . فكان اهتمامها بسبل معيشتهم يشكل جزءً من اهتمامها بالطبيعة ، وجزءًا من سعيها للتجربة الأصيلة .

انضمت إميلى إلى مجموعة من سبعة فنانين كنديين اجتمعوا على الروحانية ، إلى جانب مناداتهم بمطالب قومية . كان أقربهم إليها هو لورن هاريس ومارك توبى الذى عرفها على الثيوصوفية (معرفة الله من طريق الكشف الصوفى) . وأهم أهداف المجموعة هى دراسة الديانات المقارنة ، ولم تتحمس إميلى كثيرًا لتلك الفكرة ، لرفضها التحذلق المعرفى والادعاء بالقدرة على بلوغ أقصى درجات المعرفة . (**مئات وآلاف** ، ١٢٣) . فقد رفضت التخلى عن ارتباطها الحميم بالمسيحية لاعتناق الصوفية الشرقية ، حيث كانت على يقين بفكرة التجلى الإلهى فى الطبيعة ، (٤٢) ، وأخذت عن الثيوصوفية الاعتقاد بأن كل شيء يحدث فى الطبيعة يشكل جزءًا من خطة إلهية لتشكيل الأشكال الطبيعية فى تصميم هندسى . وحثها ذلك على السعى للتوصل إلى الشكل

المجرد الكامن فى عناصر الطبيعة ، والتجريد الذى تنتهجه لا يتبع أى من الحركات الطليعية السائدة آنذاك . فعلى الرغم من زيارتها إلى أوروبا ، ودراستها التقنية التكعيبية ، فهى لم تتبنَ تقنيتها فى ممارستها الفنية ، بل استنبطت بنية التكوين الأكاديمى لصياغة تكويناتها الخاصة .

تشكلت رؤية إميلى بالبيئة القومية المحيطة ، وبالتعلم من جمالية السكان الأصليين بكندا ، الذين يطلق عليهم الهنود . فقد فتنت بالفن الهندى لكونه يشكل جزءًا من الحياة اليومية . وفى كتابها **كلى ويك** ، Klee Wyck (١٩٤١) وتعنى (الشخص الضاحك) ، وهو أسم أطلقه الهنود عليها ، تكتب إميلى مجموعة من الصور الوصفية عن الهنود التى التقت بهم ، إلى جانب رسومات لرموزهم المقدسة وقراهم . وفى كتابها **آلام النمو** *Growing Pains* (١٩٤٦) تقول عن الهنود : « تداوى قلبى بما لديهم من قوى مستكينة » . كما قالت عن الأماكن التى زارتها : « بينما كنت أرسمها ، تعايشت معها عن قرب » . (١٩٤٦ ، ٢٧٤) . شاركت إميلى الهنود معاناتهم ومباهجهم اليومية ، وغدا تأملها لحياتهم الطبيعية ومفرداتها جزءًا من نشاطها اليومى .

وبمعايشة الهنود ، ازداد حس إميلى برموزهم المقدسة لارتباطها بالطبيعة ، وبنمط الحياة بثوابتها ومتغيراتها . وعادة ما ينقش الهنود الطوطم على عواميد من أخشاب الأرز ، ويحتشد الفراغ بأيقونات تخلو من الحركة ، تتخذ بنيتها عن قواعد تشكيلية متوارثة . وتمثل الأيقونات وجوهًا ، وأعضاءًا مبتورة ، وشظايا نباتية وعضوية . فيتم تجزىء أحوال معيشية متباينة تمثل حالات من الخوف ، والفرح ، والأمل ، والكبت ، كل ذلك فى فراغ محدود . فالشكلية الصارمة تكبح جماح المضمون المتفجر . وقد استجابت إميلى إلى هذا الفن المحلى فى إنتاجها الذى يسبر أغوار الطبيعة الساكنة . كما يعتمد الفن الهندى على الحضور الحى للرسالة التى يحتويها ، ولوحتها **الطوطم والغابة** Totem and Forest (١٩٣١ ، شكل ٥٠) نموذجًا لمحاولتها الاستفادة من الفن الهندى .

فقد اعتبرت إميلى و« جماعة السبعة » الفن الهندى جزءًا من الكيان الكندى ، وهو كيان لم يسع إلى تحديد معنى الهوية فى أفق ضيق ، ولكنه سعى للاستزادة عبر التمثل بالمكان . وتكتب إميلى عن تجربتها الذاتية عند الالتقاء بنحت هندى عرف بـ « سيدة الغابة البرية » :

بدت وكأنها جزءًا من الشجرة عينها ، وكأنها نمت من صلبها ، وما كان من النحات سوى التخلص من الخشب الذى يغلفها لتظهر للعيان . والآن أرى وجهها ، العينان دائرتان من الأسود ، محفوفة بدوائر من الأبيض ، وضعت فى تجويفات عميقة ، تعلوها حواجب سوداء . اختُرِقت بنظرتها الثاقبة وكأن الروح الكامنة فى شجرة الأرز العتيقة تسللت إلى الخارج ، وكأن صوت الشجرة عينها قد يدوى من التجويف الأوسع ، ذو الشفتين البارزتين الذى يمثل فمها . توقف المطر ، وامتد السديم الأبيض من البحر ، ليطمسها فى الغابة . وكأنها تنتمى إلى هذا المكان ، والسديم يحملها إلى مأواها . وسرعان ما احتوى السديم الغابة أيضًا ، ليغلفهما معًا ويخفيهما عن الأنظار ، (١٩٤١، ٣٣) .

ولا تمثل إميلى الطوطم الهندى بواقعية مطلقة ، ولكنها مفتونة بالقدرة التشكيلية التعبيرية الكامنة فيه . ففى لوحة رمادى Gray (١٩٢٩ ، زيت على قماش ، ٧١٫٦ X ٦٨,٩ سم . مقتنيات خاصة) ، تمثل إميلى جزءًا من جزع شجرة ، دون محاكاة عامود هندى ولكن بإضفاء الروح الهندية ، فى ما يوحى به من عالم رحمى يموج بسكون غامض ، به عين تنفذ إلى السر الكامن فى الطبيعة . واللوحة تعد مشـــــاركة صوفية فى روح الغابة ، فقد علمها الهنود كيفية التمثل بالطبيعة ، وخوض تجربة الحياة بأكملها .

بالنسبة إلى إميلى ، لم تكن الطبيعة فى حالة سكون ، فهى تدرك روحها المفعمة بالحياة ، النابضة بالحركة فى مساحات الفضاء الشاسعة ، كما تتراءى فى لوحة **بدون عنوان** (١٩٢١ ، زيت على قماش ، ٥٨ X ٦٨ سم . مقتنيات خاصة ، شكل ٥١) ، حيث تموج الحركة عبر السماء ، والأشجار ، والمياه ، وهى تمثل طاقة حية ، تمثل القوة الجوهرية الحية التى تتحدد بموجبها الحياة . وهى لا تتطلع إلى تمثيل ما هو غير معتاد ، بل تسعى للكشف عن القوى الكامنة فى المعتاد . ويتجلى ذلك فى استخدامها للضوء ، فالضوء فى بعض لوحاتها يعطى أملاً فى الحضور ، ومن ثم فافتقاده يثير المخاوف إزاء التغيرات المتلاحقة فى الحياة ، ويتضح ذلك فى لوحة **إشراق واضطراب** (١٩٣٨ - ٣٩ زيت على قماش ، ٨٧ X ٥٧ سم . مقتنيات خاصة) ، فقد شكلت إميلى هوية تستمد المرجعية من الطبيعة . فالغمُوض فى لوحاتها لا يسعى إلى المطلق ، بل ينبع من إدراكها

التجريبى ، حيث توصلت إلى أن الوجود المادى ينبض بقوى دفينة . فعلاقة إميلى بالطبيعة تبادلية ، فمثلما تستمد إيحاءاتها من تأمل الطبيعة ، فهى تحيى عناصر الطبيعة بمنحها بعدًا عاطفيًا فعّالاً .

وقد بدأت إميلى مهنة الكتابة فى وقت متأخر من حياتها ، بعد أن منعها الأطباء من الترحال فى الغابات . وبساطة الأسلوب المستخدم فى كتاباتها يجعل تجربتها مغرقة فى الذاتية ، حيث تنقل كتاباتها البهجة والغموض الذى تستشعره عند ملامسة الطبيعة ، ولو بشكل عابر ، ففى آلام النمو كتبت :

> كتبت **كلى ويك** *Klee Wyck* . . . فى المستشفى . حيث عايشت القرى التى كنت قد زرتها مرة أخرى . تيسر على عقلى استعادة تلك الأماكن الجميلة ، وبعد خمسين عامًا ظلت حية فى ذهنى مثلما كانت آنذاك ، فبينما كنت أصورها عايشتها بعمق ، استطعت أن أبحر خارج المستشفى وأتجاوز كل ما مررت به . (٢٧٤) .

هذا التنقل بين الحياة والتمثيل ، المرئى والمكتوب ، الماضى والحاضر يضيف إلى خصوصية التجربة ويؤكد ما ذهبت إليه إميلى بأن التوصل إلى الرؤيا يكون عبر المعايشة اليومية ، كما تتحقق الحياة الروحية باشتداد الحس بالانتماء القومى . وربما يكون فى طرح إميلى لفكرة القومية من هذا المنطلق ما يحاجج ضد الهجوم الذى تتعرض له من الداعين للعولمة فى الوقت الحالى .

بالنسبة لمعظم الكتاب المصورين فى الدول الكبرى ، كانت قضية الحداثة الرئيسية تعنى بمساءلة الحاضر . أما فى المجتمعات الهامشية فظهرت إشكالية الهوية القومية كعامل واق للحماية من مخاطر الانقطاع عن الماضى جراء عملية التحديث . وفى الهند قامت دعوة عامة للاعتماد على النفس عام ١٩٠٥ ، بعد تقسيم البنغال . وقاوم الهنود الراج (الحكم الملكى البريطاني) بمقاطعة المأكولات البريطانية وتشجيع الصناعات المحلية . وامتدت روح المقاومة إلى مجال الفكر والفنون ، حيث دعا المثقفون الوطنيون إلى التحول الاجتماعى ، بعدما استفادوا من التعاليم الغربية الداعية لحق تقرير المصير . فقد استملك المفكرون الهنود المناهج المعرفية الغربية لخدمة إشكالياتهم المحلية . فتكنولوجيا الطباعة الغربية التى دخلت البلاد لم تنشر الإنجليزية فقط بل ساعدت على

تشجيع اللهجات المحلية عبر الطباعة . فاستملاك الثقافة الإنجليزية دعم الرغبة فى الاستقلال ، ويسر سبل المقاومة ، ارتبطت قضية الاستقلال بالرغبة فى الحفاظ على الهوية ، ومن ثم استملاك مناهج التحديث من أجل التنمية الروحية ، فالاستقلال كان له دورٌ فى التوصل إلى الرؤيا الروحية .

وكان رابيندراناث طاغور (١٨٦١ - ١٩٤١) كبير دعاة الحركة القومية فى كتاباته وتمثيله المرئى . وحينما بدء فن التصوير الزيتى عام ١٩٢٠ رفض تطبيق المناهج الغربية التى تنتهج المذهب الطبيعى فى الفن ، كما رفض المناهج الأكاديمية الغربية التى كان قد أعرب عن إعجابه بها فيما قبل ، كما جاء فى كتابه **ولاية الذات** (*Self Reliance* ١٩٠٥) فقد أيقن صعوبة تمكن الهنود من الفنون الغربية ، وضرورة تدريبهم فى تقاليدهم الفنية ، حيث ذهب طاغور أن تفهم ثقافة الآخر تأتى بعد استيعاب الثقافة المحلية والتراث . (**القومية** *Nationalism* ، ١٩١٧) . ويعتمد إنتاجه المرئى والمكتوب على فكرة ، أو رسالة ، فهو لا يسعى إلى المهارة الفنية قدر اهتمامه بتجسيد المتسامى . فالجمالية التى يرتكن إليها ترجع للتراث الهندى وهى جمالية تعبر عن الروح البسيطة لرجل الشارع الهندى .

ويصعب تصنيف التمثيل المرئى لطاغور فى مصاف الحركات الصوفية أو الميتافيزيقية . فإن ابتعد عن التشخيص فهو لا يسعى إلى التجريد ، بل يبتعد عن الحسية ليطور أسلوبًا استمده من التراث الهندى الذى يجمع بين التحفظ والإبانة (شكل ٥٢) ، فهذا التوجه الفنى يدعم صورة الهند بوصفها داعية للروحانية ، فى مقابل المادية الغربية ، كما يقدم تقنية مضادة للمذهب الطبيعى الذى روجته فلسفة النهضة الغربية .

إنتمى طاغور إلى عائلة أرستقراطية هندية ولكنه كان على اتصال مباشر بالثقافة الريفية لعامة الشعب ، عاشت العامة حول الشواطئ الرملية لنهر بادما ، وكانت متأصلة فى التاريخ الهندى القديم . وعن هذا الاحتكاك الوثيق بالوعى العرقى ، استوحى طاغور الحس بتكامل الحياة ووحدتها ، مما أوجد لمُثُله مرسى على أرض الواقع ، فآمن باستحالة فصل الفن عن الحياة . ولوحته **امرأة والطبيعة** تمثل الرباط بين البشر والطبيعة . فألوان الخلفية الطبيعية تتسرب إلى شكل السيدة ، بينما تنساب طرحتها لتتغلغل فى الخلفية ، يجتاح اللوحة صمت ، وسكون قد ينبئ عن فرج ، مثلما تتوقع الأرض العطشى هطول المطر . والإضاءة الخافتة قد يكون مبعثها الشروق

أو الغروب ، وهى تشيع جو من السحر يزيده غموضًا تلك النظرة الزائغة للمرأة التى قد تكون تعبير عن الفرح أو الحزن .

كما تنبض قصائد طاغور بالبساطة ، حيث يتناول المواقف الإنسانية العادية ليكشف عن الجانب الروحى الكامن فيها ، ومثلما يستخدم لغة تشكيلية بسيطة ينفذها بضربات صغيرة من الفرشاة تفيض رفاهة ، يستخدم لغة شعرية بسيطة مستمدة من اللغة العامية . ففى قصيدته « إنذار كاذب » (١٩٠٠) يقول :

واحسرتاه يا حبيبتى ! أتستجيبين لكلمات وداعى هكذا؟
بابتسامة تشع فى ركن عينيك ،
كم من المرات نويت الذهاب ثم بقيت حتى
بدا لك أن هذا الرجل لن يرحل أبدا . سوف يبقى
بمقربة من الباب ليعاود أدراجه .
مائة وواحد One Hundered and One ، ١٩٦٦ ، ٧٦)

فالقصيدة تحيل الموقف الحياتى إلى مستوى الشعرية . ومثلما يمتزج الحزن بالفرح فى لوحته . فالضحك والدموع يجتمعان فى قصيدته . فهناك اشتياق وتهكم من الذات المشتاقة ، يترجم طاغور المشاعر اليومية إلى لغة مرئية تتعدى النطاق المحلى ، إلى جانب أنه يوفق بين الحياة الهندية للعامة وثقافة علية القوم ، مما يكثف الإحساس بالهوية القومية [١] . بمزج المرئى والمكتوب ينجح طاغور فى التوفيق بين القومى والعالمى :

فى بلادى سعينا لإيجاد المشترك بين كل الأجناس ، القادر على تأكيد الوحدة الحقيقية ، لن تكتفى أى أمة بتحقيق وحدة استنادًا إلى مجرد أسس سياسية أو اقتصادية . سوف يتعرف رجال الفكر والسلطة الوحدة الروحية ، سوف يتبينوها ويدعون إليها ، (١٩١٧ ، ١٠٦) .

ولسخرية الأقدار كان لطاغور آمالاً عظيمة فى قدرة الولايات المتحدة على تحقيق رسالة عالمية للسلام فى المستقبل . ففى زيارته إلى نيو يورك يقول :

---

(١) لم يكن طاغور مهتمًا بالروحانيات دون غيرها ، فقد عمل فى مجال الاكتشافات العلمية ودخل فى حوار مع إنيشتاين ، كما له كتاب يدعو فيه للربط بين العلوم والدراسات الإنسانية عنوانه : طبيعة الكون *The Nature of the Universe* (Chatterjee, 1991) .

غدا من المحتم على أمريكا إيجاد مسوغات تهيئ الشرق لتقبل الحضارة الغربية ، فى واقع الأمر أنتم تحملون مسؤولية المستقبل العظيم فلا تعوقكم أغلال ماض مضنى ، لذلك ، من بين كل بلدان العالم ، على أمريكا التنبه إلى ذلك فى المستقبل ، فينبغى ألا تغيم رؤيتها ، وليمدها إيمانها بالبشرية بعزيمة تتأجج بطاقة الشباب ، (١٩١٧ ، ١٠٣ - ١٠٦) .

ولكن نيويورك تركت أثرًا مغايرًا على الكاتب المصور الأسبانى فريدريكو جارثيا لوركا (١٩٨٩ - ١٩٣٦) . فإنتاجه المرئى والكتابى خلال رحلته عام ١٩٢٩ تبديان الخوف والترقب . ويصف حياة المدينة فى نيويورك ومعاناته فيها فى **شاعر فى نيويورك** *Poeta en Nueva York* ، (١٩٣٢) :

يؤخذ المسافر فى نيويورك بعنصرين فى المدينة الكبيرة : العمارة التى تفوق المستوى البشرى والإيقاع الهندسى الصاخب . فترتفع الحواف إلى السماء رغمًا عن السحب ، ورغمًا عن إرادة السماء . فتصعد تلك الحواف التى تفتقد الحس ، متسمة بجمال يفتقد الأصالة ، تائه عن مرفأ مقصده ، بجرأة جارحة عاجزة عن ترويض أو كبح التطلعات الدونية لمصممها المعمارى ، مثلما الحال فى العمارة الروحية . ولا شئ يفوق شعرية وبشاعة مشهد عراك ناطحات السحب مع السماء التى تغلفها ، (الأعمال الكاملة ، *Obras completas* ، ١٩٨٩ ، ١٣٦) .

وفى صورة شخصية فى نيويورك ، *Autoretrato en Nueva York,* Madrid, ARS, ، شكل ٥٣) يمثل بالرسم ما سبق الكتابة عنه . فقد أحبطت توقعاته كشاعر قادم من بلد أوروبية ذات جذور ثقافية ممتدة . فيأتى وجه الشاعر فى مركز التكوين ، محاط بناطحات السحاب الشاهقة من جانب ، ومهدد بحيوانات لها سمة العصور الوسطى من جانب آخر . ويبدو الفزع على الشكل الذى يمثل لوركا ، كما توظف الخصائص المميزة فى وجهه تشكيليًا ودلاليًا . فالنقرات فى خده ، واستدارة حاجبيه تبدوان علامات استفهام تمثلان المخاوف التى تعتريه ، بينما تساءل أيضًا علاقة لوركا بالمكان الذى يتواجد فيه . الخطوط المتقاطعة أسفل رأسه تشير إلى شعره المتساقط (فزعًا) ، والحصان الذى تتلاشى أجزاء من جسده ، يتماثل مع الشخص المفزوع الذى لا يتمثل لنا مكتملاً ، وهناك وجه آخر من التماثل بين الشخص الممثل والحصان ، ففى

اللغة الأسبانية يكاد يتطابق نطق كلمتى cabello وتعنى شعر ، وcaballo وتعنى حصان . وهناك كائنات أخرى تفتقد الثبات أيضًا . ففى أعلى التكوين يحلق شكلاً فى السماء ، نبات منزوع من جذوره ، يعلو كالفراشة بين البنايات الأسمنتية ، يضعف الأمل فى عودة النبات ليجد منبتًا على الأرض ، فالنباتات القليلة الباقية أسفل التكوين ذابلة . وتحمل بعض النوافذ حروفًا أبجدية ، أشار لوركا أنها تمثل ميدان الساعة . وتتباين العمارة الكلاسيكية مع ناطحات السحاب المحدثة مما يزيد التناقضات فى التجربة الأمريكية .

وقصـيدة « العودة من نزهة على الأقدام » " Vuelta de paseo Antologia poetica), 1982 (كتبت فى نيويورك وتتناول أيضًا تجربة التمزق ، فالشاعر تتنازع عليه السماوات . فهو يبدأ وينهى القصيدة بقوله : « قتل بفعل السماء » . قد تكون السماء دلالة على فضاء خالى عليه بإيجاد موضع فيه . أو قد تكون دلالة على الارتفاع الشاهق لناطحات السحاب ، فهو يمضى متحدثًا عن وقوعه فى شرك « الأشكال المتجهة نحو الخطوط المتلاشية » . والقصيدة تتلاعب بكلمات أسبانية تحمل معان متعددة ، فهو يشير إلى "sierpa" ، التى قد تعنى تموج فى حركة ما ، أو فرع منبثق من جذر . ففى الحالة الأولى تشير إلى الخطوط المتموجة لناطحات السحاب فى الأفق ، أو النبات المنزوع من جذره ، وكلها دوال تمثل حالة الإزاحة فى نيويورك .

وهناك عناصر أخرى قتلت فى القصيدة مع ذات الشاعر : النبات الذابل ، والشجرة المبتورة التى انقطعت عن التغريد ، والطفل ذو الوجه البيضاوى الأبيض ، والحصان المتهاوى . ويسقط الشاعر وتنازعه آلام مجهولة المصدر ، وتسقط معه الفراشة فى دواية الحبر . والرسم لا يعد توضيحًا للقصيدة ، فالعلاقة بينهما تماثل العلاقة بين الخط العربى والفن العربى ، ومثلما نجد صدى فى رسومه للفن العربى تتمثل فى الحيوانات الأسطورية التى تتردد فى الرسوم العربية ، والتباينات والتوازى فى خطوطه ، بالمثل يحمل شعره كثير من الأصداء العربية . فهو لا يتبع بناءًا خطيًا من مقدمة وذروة وخاتمة ، وهو النمط السائد فى الشعر الكلاسيكى الغربى ، ولكنه يتخذ مسارًا تراكميًا ، يتنامى عبر التباين والتوازى والتكرار ، وهناك العديد من الدراسات التى تربط لوركا بالتقاليد الشعرية الأندلسية .

لوركا ، الشاعر فى نيويورك ، لديه حسًا عاليًا بتعدد الخطابات التى عليه

بمعايشتها . فهو ينتمى إلى ثقافة مزدوجة ، تجمع العربية والأوروبية ، مما يسهل عليه ملاحظة الاختلاف فى الثقافات الأخرى . ومعظم الصور المستخدمة فى تمثيله المرئى والمنطوق – المكتوب تتميز بالازدواجية . ففى قصيدة « الراهبة الغجرية » "La monja gitana" ، (Romanero gitano ١٩٢٥) ، ورسمه **صبية من غرناطة فى حديقة** (Muchacha Granadina en un Jardin, ARS, New York ، شكل ٥٤) فى العملين يمثل لوركا الازدواجية الكامنة فى الذات ، بوصفها محاولة لتبادل الأدوار بين الذات وما تتمثله ، فى محاولة متبادلة بينهما لتدعيم الهوية .

فالراهبة الغجرية بوصفها دالاً تنطوى على ازدواجية ، حيث تجمع ما بين حياة الترحال ، وحياة الاعتزال . يتابعها القارئ فى القصيدة وهى تطرز – بموازاة الشاعر الذى ينظم الشعر ، والمصمم الذى يرسم ، والعنكبوت الذى ينسج . والسرد فى القصيدة هو شكل آخر من أشكال الحبك والحياكة . وهناك تقابلات بين – الصور الدالة على الحبك ، والنوافذ الشبكية ، وطاولة الشطرنج ، وكلها تحمل نقوشًا نمطية – وبين الجدار الأبيض . والجدار الأبيض قد يقترن بالورق الأبيض الذى يستخدمه الشاعر والرسام ، مع الفارق أن الورق الأبيض قد يكون دالاً على فضاء مفتوح ، بينما الجدار المحيط بالراهبة يوحى بمكان فسيح ، تحده الكنيسة البادية فى الخلفية . ولكن الراهبة والشاعر يقعان تحت قيود التقاليد ، وإن اختلف المصدر . وتبادل العلاقات بين الذات الفاعلة والذات الممثلة تعين النفس على التصالح مع نوازعها المتضاربة بين ماض متعدد وحاضر منقسم .

فتاة من غرناطة فى حديقة *Muchacha de Granada en un jardin* ، رسم يمثل فراغ منقسم بين إطار خارجى وآخر داخلى ، مشيرًا إلى تموضع الفتاة المزدوج . فبينما يتسم وجهها بالحزن ، يشع رداءها بالبهجة ، فهى تجمع بين الكرب والحيوية ، وهناك ازدواجية فى المعالجة الفنية أيضًا ، فتتردد الأقواس فى معظم الخطوط (تواز) ، ولكنها تنحنى فى اتجاهات معاكسة (تباين) . ويعكس تشكيل الأشجار فى الإطار الخارجى تصميم بنية الفتاة ، ويعمل توزيع الضوء على تناوب الرؤية بين الداخل والخارج ، فاللون الأحمر نراه فى شعر الفتاة ، وفى سلة الورد ، والأصفر فى ردائها ، وفى أشعة الشمس . فاللون يبرز الحالة النفسية المتنازعة ، ويشير إلى ما تحتاجه الفتاة . فالرسم

يمثل الانقسام والتماثل بين الداخل والخارج ، بين الوعى واللاوعى ، بين الرسام وموضوع الرسم ، ليتجلى لنا وعى مزدوج ، أفرزه تموضع مزدوج فى المكان ، بوصفه دالاً على نسق اجتماعى .

وعادة ما استشعر الكتاب - المصورون المنتمون إلى المدن الكبرى الثنائيات الكامنة فى الثقافة المحلية ، لما تتيحه تلك المدن من فضاء يتقبل كل قادم وجديد . ويظل دورهم هو تخطى الثنائيات الفاصلة بين الثقافات والمعارف . لذا ، فهم لا يتطلعون إلى رؤيا نبؤية لحل الصراع ، حيث تتراءى لهم استحالة دوام الزمن أو استقرار المكان فيأملون فى إيجاد موضعًا بينيًا . ولد أحمد مرسى (١٩٣٠) فى الإسكندرية تلك المدينة البينية المعلقة بين الشرق والغرب ، ذات التاريخ المتغير بين الحضارة الهيلينية والحضارة الشرقية ، بين الحركات الدينية والدنيوية . وحاليًا يقيم أحمد مرسى فى نيويورك ، مما يدعم وضعه البينى ، ويؤكد استحالة إدراج الهوية تحت أى من المبانى المفروضة عليها . وقبل الاستقرار فى الولايات المتحدة ، أمضى إقامة مؤقتة فى العديد من المدن الكبرى ، وحينما كان فى باريس كتب يقول :

إنما جئت أحمل فى سترتى
عالمى وشظايا شموس
وتركت ورائى كنوزى القديمة
. . .
لم أجىء هاربًا من شواظ الجحيم
بل أتيت أشب سعير الجحيم ، (باريس ١٩٦٨ ، **قطوف من أزهار حقول الأسبرين** ، ٣١٦)

فى منتصف القرن ، كان على الكاتب - المصور الموازنة بين التقاليد الهيلينية والشرقية المتوارثة عن جماعات نازحة على الإسكندرية عبر تاريخها المتغير ، والحركات الفنية المعاصرة . وبينما قاوم مرسى الآفاق الضيقة التى نادى بها القوميون المحافظون ، لم يستسلم للجمالية الغربية ، بل صاغ هويته الفنية متجنبًا الانزلاق وراء الصيحات الجديدة ، وفى الستينيات كتب مرسى :

طير برانكوزى حبيس فى إسار المكان
طير جوان ميرو نبى طريد

في اللازمان

وطائرى قيثار بيكاسو مرثاى الأندلس
عيناه نجمتان
شرقيتان
فى دجنة النهار تشرقان
حديقتان فى صحارى العقم والضجر
تلوحان بازدهار الحب . بالثمر
بموسم العناق بالقمر
نحت وجه من أحب فى رخام القمر
كى لا يغيب القمر ، (القاهرة ١٩٦٣ ، ١٩٩٧ ب)

ففى متاهة الحركات الطليعية يسعى الكاتب - الفنان إلى التجديد بصيغته الخاصة . فهو يرى تماثلاً بين طائره وطائر بيكاسو ، فكلاهما ينتحبا ماض عريق . على العكس من برانكوزى ، وميرو ، اللذان استحدثا جمالية بلا لون أو هوية ، فالتحديث فى لوحات بيكاسو لم ينفصل عن خلفيته الإسبانية ، كما هو الحال فى إنتاج مرسى الذى سعى لإحياء التقاليد الفنية المصرية بما تستند إليه من خصائص فرعونية وهلينية وعربية . فقد استملك مرسى التقنيات الغربية بما يخدم التقنيات التشكيلية المتوارثة [١] .

فقد وظف مرسى الفراغ المسطح الشائع فى الفن المصرى القديم ، ولكن جاء استخدامه للفراغ ثنائى الأبعاد بغرض يخالف ما استحدثه معاصريه فى الغرب . فبينما استخدم فى الغرب لما يتيحه من تحكم تام للسطح المجهز للتشكيل ، يصيغ مرسى بعدًا مغايرًا ، بتمثيل شخوص نحتية فى فراغ مسطح ، مما يوحى بتقنية النحت البارز الهلينية . والشخوص ممثلة فى أوضاع أمامية وجانبية ، وهى الأوضاع المتعارف عليها فى الفن المصرى القديم . هذا إلى جانب استخدامه العين كموتيفة ظاهرة فى التكوين تترابط

(١) للكاتب إدوارد الخراط عدة إسهامات نقدية عن إنتاج أحمد مرسى فى علاقاته بالحركات الفنية المحلية والعالمية (١٩٩٦، ١٩٩٧، ١٩٩٨) .

بتكرارها كافة الكائنات الحية ، كما تعد مصدر ضوئى فى خلفية تفتقد الضوء . والعين كعنصر فنى يتكرر عبر العصور الفنية المتلاحقة فى الفن المصرى والسكندرى ، وكذلك الطائر وكلاهما يحملان دلالات دينية ودنيوية ، واستخدما فى الفنون الراقية والشعبية ، ومرسى يستفيد من التراث المصرى السكندرى فى تجديده لصياغته تلك العناصر .

تظل الإسكندرية فضاءًا يتيح التفاعل الثقافى ، وكان لنشأت مرسى فيها ما أهله لتقبل الاختلاف ، وتبين احتواء الآخر فى ذاته . وفى تمثيله المرئى **آدم وحواء** (شكل ٥٥) نقض للتعريف السائد للأسطورة الذى يؤصل الاختلاف . يشكل الرجل والمرأة وحدة واحدة فى التكوين ، فالرأس مكون من وجهين ، يظهر فى وضع أمامى وجانبى ، تلتف حية الغواية حول رقبتهما معانقة إياهم . فهناك ازدواجية فى دلالة الحية تتجلى عبر وظيفتها التشكيلية ، وهى ازدواجية تجمع بين دلالة الحية بوصفها داءًا (تعريف الثقافة العليا) والدواء (تعريف الثقافة الشعبية . فاللوحة تمثل معالجة جديدة للتناقض السائد فى تفسير أسطورة آدم وحواء ، نتيجة الازدواجية الكامنة فى تعريف الحية ، فبينما استخدمتها الثقافة المهيمنة لتأكيد الاختلاف النوعى ، يرى رجل الشارع أنها مكمن الإتلاف وصورة الحية الملتفة في الأسطورة المصرية القديمة تمثل لا نهاية النهاية ، والتوالد عبر الموت .

وقد قدم إدوار الخراط (مواليد ١٩٢٦) مجموعة قصائد بعنوان **ضربتنى أجنحة طائرك** (١٩٩٦) وهى قراءة خاصة للوحات أحمد مرسى . والقصائد ليست قراءة تفسيرية ، ولكنها استمدت منها قوى دافعة ألهمت الشاعر ، بحوار خيالى قد تتواز فيه اللغة المرئية والمكتوبة ، وقد تتناقضا . فالتكوينات التصويرية فى لوحات أحمد مرسى تحيل إلى الأساطير المصرية بعلاماتها المتبدلة دون تحدد مصدر الإحالة . وتتغير طبيعة الأشياء لتتآلف العناصر البشرية والحيوانية ، وتتجانس الصخور والمياه ، والسحب والأرض ، فاللغة المرئية تصيغ قوانين طبيعية جديدة . وبالمثل ، تنقض قصائد إدوار الخراط الصور الشعرية التقليدية ، فالأصوات تتداخل بفعل التنقل بين الأزمنة ، والتحول المفاجئ من مشهد/موقع إلى آخر ، فى محاولة لنسج سردية من اللوحات ، مع التشكيك فى إمكانية ذلك ، حتى يظل المتلقى دائمًا فى موضع المسائلة . فعليه القيام بدوره بمهمة تجميع النص المرئى والمكتوب ، فكلاهما مستقل بذاته ، ولكنهما متجاوران ، يمكن للمتلقى الإطلال على أحدهما عبر الآخر .

فالصور الجمعية أو الأساطير التى ينقب عنها النصين - المرئى والمكتوب - لا توظف كمستودع يحمل مخزون من المعانى ، بل تعمل كأدوات منتجة للمعانى . فالأسطورة لا تنقل بحالتها ، ولكن يستمد منها بضعة شظايا : العازف البيزنطي/ القبطى ، الناى ، أجزاء من جسد المرأة ، حورس ، عين الإله رع ، الطائر ، الثعبان أو رأسه ، اليد ، الساق إلخ . وكلها تكون :

شبكة التأويلات مشعشعة الخيوط
نصفها عريان نهشته غربان المعاني
ونصفها مدفون تحت أوهام ثقيلة النسيج (٢٨)

تفتقد تلك النتف معانيها التقليدية لتكتسب دلالات جديدة تنبض بالحياة ، حتى يتجلى لنا مدى تداخل الواقع والخيال ، فكلاهما يثرى الآخر ويتدعم به ، مثلما يغدو « الجسد الأنثوى » « شعلة صوفية فى رأس جواد يطأ كل الأسرار » . (٢٩) . ولا تلمح أى من القصائد إلى قصيدة بعينها ، بل تختار لقطات من بين الأبيات ، فما يصفه الشاعر باللغة المكتوبة هو تعريف بما تنجزه اللغة المرئية ، فالموصوف جزءًا من القائم بالوصف/الشاعر . من ثم ، يغدو الشاعر القائم على تكوين المشهد الجديد جزءًا منه ، وهو يستمد فاعليته من موقفه البينى الذى يتوسط التاريخ والخيال والواقع :

غابة التكوينات الهندسية أحراش تجوس فيها الثعابين
ويجثم القط القديم وترفرف عليها اليمامة المقدسة
ضربنى طائرك الذى يدوم ويسف ويسمو فى العنان
خارجًا من شباك اليأس التى تعلق بها مخالبه
إلى عنان بهجة ملتبسة ، (٤٩)

تجردت العلامات من دلالاتها التاريخية ، وطابعها الأزلى ، واكتسبت قيمتها هنا من تكوين جديد للمشهد الذى يتيح حياة ذات طابع خاص ، فالنص المرئى والمكتوب لا يمدانا برؤية سياسية مباشرة ، ولا يفترضان بديلاً للواقع ، ولكنهما يقدمان خيارات للمتلقى لتشييد المعانى ، فالمعنى يأتى نتيجة الخوض فى تجربة القراءة التى تتم فى لحظة تاريخية آنية ترتهن بالمكان .

ظلت التنويعات العديدة للحداثة فى الثقافة المصرية ذات طابع قومى . لم تتبع

الحداثة فى مصر أية برامج ثقافية ولكنها باتت نتاج اجتهادات فردية - فى معظم الأحيان - فى محاولة لتدعيم الهوية الثقافية القومية ، مما يهيئها للمشاركة فى الحوار العالمى القائم على التعددية الثقافية .

* * *

إشكاليات النـزعة القومية

بعد الحربين العالميتين تبين للغرب الإشكالية الكامنة فى النزعة القومية . فقد أدرك الطليعيون ارتباط النزعة القومية بفلسفة الأنوار ، والسلبيات المترتبة عليها جراء ثقافة العقلنة ، أو « القفص الحديدى للحداثة الرأسمالية » ، كما عرفها ماكس ويبر Max Weber . (١٩٨٩ ، ١٨١) . وبناء عليها ، غدت الميكنة علامة على التقدم ، مما أفضى إلى النتائج السلبية لميكنة البشر . كما أشعلت فكرة التقدم نزعة قومية تنافسية ، وسياسات السوق المفتوحة التى أثمرت عن الجشع الاستعمارى . أفضى كل ذلك إلى إحباط المشروع العقلانى لتحرير الفرد من القيود الفكرية والاجتماعية . فقد أدت عملية العقلنة إلى تشظى المعرفة ، وإلى الفصل بين العلم/التقدم والأخلاق ، وبين النمو المادى والثقافى ، وهى مفارقة كامنة فى مشروع التحديث نجم عنها أزمة سياسية واقتصادية ، تطلبت مراجعة كافة الأسس الفكرية التى قام عليها ، والمبادئ التى قامت عليها .

ولم تنفرد الحركات الطليعية وحدها فى مواجهة عملية العقلنة التى غلبت العلوم على الإنسانيات ، والوعى على اللاوعى ، بل قامت أيضًا حركات أخرى فى مواجهة الحركات الطليعية ، ومنها المشروع الإحيائى للنقاد الجدد ، وعلى رأسهم ت ، س ، اليوت ، وإيزرا باوند . وتأسس برنامجهم على إحياء الفكر الكلاسيكى الغربى ، والجماليات الغربية التى تنفى مرجعية العمل الفنى ، لتأكد كيانه العضوى ، وعالميته ، وأسفرت مزاعم العالمية عن تقييم فنون العالم وفقًا للمعايير الجمالية الغربية مما رسخ المركزية العرقية . فتلك النظرية النقدية التى تنبنى على استقلالية العمل الفنى عن مرجعيته الثقافية ، تحمل المفارقة عينها الكامنة فى التحديث القائم على التقدم الصناعى . فالاستقلالية تعنى تعارضًا بين الفن والحقيقة ، وهو فصل متناقض يفضى أيضًا إلى تشظى المعرفة .

فى بداية مشواره انضم ويندام لويس Wyndham Lewis (١٨٨٢ – ١٩٥٧) إلى إيزرا باوند وأسسا معًا حركة الفورتيسيست ، vorticist – وتعنى « الدوامة » ، وتعتبر تطويرًا لمدرستى المستقبلية والتكبيعية السائدتين فى أوروبا آنذاك . كان لباوند الفضل فى نحت هذه الكلمة لتأثره بالآداب الصينية ، والفلسفة الشرقية الصوفية . والمقصود بالحركة أنها دوامة للخيال والإمكانيات ، أى أنها مركز الطاقة . لم تستمر هذه الحركة بعد الحرب العالمية الأولى ، وتعتبر مرحلة فى حياة لويس ، الذى سرعان ما اختلف مع معاصريه ، ولقب نفسه بالخصم "The Enemy" ، وأصدر مجلة أدبية تحمل هذا

العنوان ، اتخذ لويس موقفًا مُغَايرًا من معاصريه ، المهيمنين على الثقافة فى إنجلترا ، وأسس برنامجه الفنى على نزعة قومية تتخذ موقفًا نقديًا من الوضع التاريخى آنذاك ، وتمثل موقفه النقدى فى تمثيله للفنان فى كتاباته ، أو المشاهد فى لوحاته بوصفه اللامنتمى . ويتمثل اللاانتماء فى مشاهد العنف ، أو السخرية ، أو الانعزال ، التى تتولد عن النسق الذى تقوم عليها التجربة . ومن ثم ، يستخدم لويس فى تمثيله المرئى والمكتوب النسق/العقل ، لمهاجمة/نقض الميكنة/العقلنة . فعلى خلاف الثقافة المهيمنة لمعاصريه ، لم يكن عدم انتماء لويس نابعًا من موقف متعال ، بل لاتخاذه موقفًا نقديًا من الواقع التاريخى المراد تغييره .

واللوحات التى أنتجها لويس فى مرحلة « الدوامة » تمثل شخوصًا أشبه بالماكينات الحبيسة فى أماكن مغلقة ، وهى تحاكى الحركة المستقبلية بأسلوب ساخر ، حيث دأبت الأخيرة على الاحتفاء بالتحديث الصناعى . كما صور لويس بشرًا آليين ، تحولوا إلى ما يشبه الآلات بفضل الميكنة ، ذلك فى لوحات الحرب ، مثلما فى لوحته **قذف المدفعية بالقنابل** (١٩١٩ ، متحف الحرب الملكى بلندن ، شكل ٥٦) . واللوحة تمثل القوى المدمرة الكامنة فى سياسة التصنيع ، وضلال العقلنة المؤدى إلى انحرافها عن غايتها مما ينمى نزعة الهيمنة لدى البشر .

وفى اللوحة هناك فصل بين الشخوص الأمامية والخلفية ، حيث تمثل الشخوص الأمامية أفرادًا من البشر ، بينما يمثل من فى الخلف كائنات آلية تفتقد إلى الإنسانية ، والاختلاف فى معالجة الشخوص الممثلة يبرز تناقضًا بين المشاهد المعتزل والمحاربين المنهمكين فى القتال . وتتجلى فى اللوحة المفارقة الكامنة فى الجمالية التأملية . فبالإضافة إلى أنها تقيم مراتب بالفصل بين الخلفية والأمامية ، فهى تؤسس لموقف تأملى معيب ، غير قادر على ضبط مساوئ الجمالية الشكلية ، وهى بطبيعتها تنتهج الآلية أيضًا .

والسردية التخييلية تار Tarr (١٩١٨) تمثل انقسام بين فنانين : بريدريك تار وكريزلر ، وهما يقيمان فى مدينة باريس التى سادتها النزعة البرجوازية . ويمثل الاثنان النزاع الداخلى بين الرغبة فى الانفصال وكيفية التواصل ، حيث يتخذ تار المسئولية الفنية مأخذ الجد ، إلى حد الانفصال عن العالم ، بينما كريزلر المحبط فى مساره الفنى ينشغل بعلاقات جنسية غير جادة . ينتهى الحال بكريزلر إلى إقدامه على الانتحار ، بينما تفضى عزلة تار إلى إحباطه . فالسردية تتناول المأزق عينه الممثل فى **قذف المدفعية بالقنابل** ،

فمثلما يظل الانفصال بين الخلفية والأمامية فى التمثيل المرئى قائمًا دون حل ، ففى التمثيل المكتوب هناك مراوحة بين عزلة الفن والتورط فى الممارسات الجنسية . ربما يشير ذلك الفصل بين عالمين فى التمثيل المرئى والمكتوب إلى التفكك السائد فى المجتمع البرجوازى ، ومن ثم ، تقدم سردية تار تمثيلاً آخر لمشروع الحداثة الذى لم يكتمل بعد .

ووفقًا لتحليل فريدريك جيمسون Fredric Jameson تعد سردية تار أمثولة قومية تظهر « التناقض التاريخى والاجتماعى » . (١٩٧٩ ، ٩٣ - ٤) . فعلى الرغم من وقوع الأحداث فى باريس ، فكلها تشير إلى الحياة فى بريطانيا . ويبرز الحدث الفجوة التى تزداد اتساعًا بين الدول ، وإمكانيات الرأسمال الاحتكارى للتوسع على نطاق عابر للحدود الإقليمية . ويعمل المحافظون البريطانيون الذين تدعمهم السلطة على حماية مواقعهم ضد الحركات السياسية الصاعدة فى أوروبا بتعزيز التقاليد القومية .

ولكن هناك مفارقة فى الوضع السياسى البريطانى ، فبينما يدعو المحافظون إلى الانغلاق والتشدد القومى ، فلا تحقق البحرية الملكية السيادة لبريطانيا العظمى سوى بتعاملاتها مع عالم ما وراء البحار . فسردية تار تظهر التناقض السارى فى الموقف البريطانى ، لتجاهلها حقيقة وضعها الذى لم يحقق التفوق على المستوى القومى دون الاستعانة بالآخر .

والعلاقة المتواترة بين القومى والعالمى ، الذاتية والغيرية ، والإخفاق فى الموازنة بينهما ، تتمثل فى سردية تار . تدور الأحداث فى باريس حيث يجتمع فيها لاجئين من مختلف الدول الأوروبية مما مهد السبل لإقامة حركات عالمية مثل الحركة السريالية والشيوعية . وبذلك افتقد اللاجئون هويتهم القومية نتيجة الانزياح الذى تعرضوا له ، وأفضت الانقسامات المترتبة عليه إلى قيام الحرب العالمية الأولى . وفى كتابات أخرى ، ومنها **فن تقبل الحكم** يهاجم لويس بشدة قمع الجماعات الفكرى للفرد ، من جانب ، والتورط فى الحركات القومية المتشددة المؤدى إلى الانغماس فى شبكة من الحروب بين الأحزاب المتصارعة ، من جانب آخر . (Mengham, 1994, 33 - 44) . ويعد هذا الوجه الآخر لهجوم لويس على الوضع الثقافى القائم وأسلوبه فى نشر المعرفة ، فهى إما تؤدى إلى عزلة الفرد أو تورطه .

وكان لويس من أكثر الكتاب الذين تعرضوا للهجوم من قبل نقاد عصره وحتى يومنا هذا ، ذلك لتبنيه سياسات باطرياركية فيما يخص قضايا النوع والجنس ، إلى

جانب تأييده لهتلر والنازية (رغم أنه راجع نفسه فيما بعد) ، كما أساء الكثيرون قراءة إنتاجه لاحتوائه على متناقضات هائلة . لذا ، فتتطلب أية قراءة جديدة للويس التنبه إلى انقسام الذات أو الرؤية التى تشكل الأعمال التمثيلية ، فهى تعد وسيلة لاحتواء الآخر وليست عيبًا فنيًا . ففى سردية **تار** وفى لوحة **قذف المدفعية بالقنابل** تتشكل الذات باستملاك صورة الآخر . والعلاقة الجدلية بين الذات ، والصورة التى تستملكها ، والآخر ، تحول دون أى تعريف أحادى للذات ، كما أنها تشكل عاملاً مقاومًا لمحاولات إخضاع الذات وتبعيتها . إضافة ، فهى وسيلة لعدم الانصياع لجمالية آلية تم تسليعها فى محاولة لإقامة سوق عالمية . ربما تحمل اتجاهات لويس سمات قومية ، أو فردية متعنتة ، وربما يكون قد وقع فى الشرك الذى نصبه لمعارضيه . ومع ذلك ، فوعيه بالغيرية ، وبتعددية الذات ساعد مشروعه على مقاربة التمثيل الثقافى بوصفه فضاءًا يسمح بإعادة اكتشاف الذات .

فى مستهل القرن العشرين ، شهد العالم مرحلة حرجة باشتباك الدول الأوروبية فى الحروب ، بينما قامت ثورات سياسية كبرى فى أماكن أخرى من العالم . بالنسبة للدول الأوروبية المتحاربة ، فلم يكن لها أية تطلعات ثقافية ، بل انصب اهتمامها على ابقاء مواقعها السياسية ، فيما يتضمنه ذلك من مطامع إقليمية ، وما ترتب عليه من مشاريع استعمارية . أما فى الجنوب فاشتدت النزعة القومية لتعبر عن رغبة مقموعة للتمثيل فى الفضاء العالمى ، فالنزعة القومية أمدت المجتمعات الناشئة بمنظومة قيمية ، وقوة دفع عقائدية استمدتها من التراث ، الذى عززها بدوره فى تشييد برنامج تجديدى . فعندما تسود الاضطرابات فى الجنوب تتولد عنها حركات طليعية متنوعة فى مواجهة المؤسسات المؤسسية المهيمنة .

وكانت المكسيك تمر بمرحلة تحول ثقافى ذو نزعة قومية متشددة فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . وقد أدى موقعها الجغرافى النائى وحالتها الاقتصادية المتردية إلى حصر طموحاتها فى حدودها الإقليمية . ويتطلب التغيير الاجتماعى الثورى تمفصل « الذات القومية » فى شكل فنى لدعم السلطة الاجتماعية الصاعدة . ولكن الفن الجدارى فى المكسيك الذى دعمته السلطة القائمة آنذاك ، اختلف عن الإنتاج الفنى الذى أفرزته الحكومات الشمولية والاشتراكية فى إيطاليا ، وألمانيا ، والاتحاد السوفيتى ، والولايات المتحدة ، والصين . فتتناول الجداريات المكسيكية الأحوال السائدة بالنقد ، بينما تمارس النقد الذاتى ، كما أنها تميزت بأسلوب فريد ، واكتشفت تقنيات فنية

جديدة . وربما ذلك يفسر استيعاب الفن المكسيكى فى الدول الأخرى ، على العكس من الإعمال التصويرية التى كُلِف بها الفنانين فى الأنظمة الشمولية .

وقد أثارت الجداريات جدلاً واسعًا لعدم إتباع مبدعيها أية سياسات تمليها السلطات الرسمية ، بل شكلت جزءًا من الأصوات المتطاحنة التى اجتاحت المكسيك فى عهد ما بعد الثورة . لذا ، فتمثل الجداريات التشكل الاجتماعى فى المكسيك دون فرض أية رؤى خارجية ، والفن الجدارى لا يقوم بإنتاجه فرد ، بل هو عمل جماعى ، ينفذ على مراحل ، وتؤتى ثماره بمشاركة الجمهور منذ بدايته . فالجدارية عمل جماعى يقوم به عمال نجارة ، وعمال يشكلون الجس ، وعمال نظافة ، فهى موقع بناء لعمل تشييدى ، وليس مرسم خاص لفنان مبدع ، ومن ثم ، تغدو الجدارية موقعًا يتم فيه حدث تاريخى على مشهد من الجمهور ، وبمشاركتهم فيه ، سواء بالعمل ، أو بمشاهدة مراحل تنفيذه ، مما يساعدهم على تبين الاختلاف ، ومن ثم إدراك إمكانات التغيير .

والجدارية ليست فى كل الأحوال عملاً مكلف به ، مثلما نتبين من جداريات خوسيه كليمينت أوروثكو Jose Clemente Orozco ، ١٨٨٣ – ١٩٥٧) ، ظل أوروثكو يحاجج ضد النزعــات التسلطية فى الفن ، فى كتاباته ، ومن أهمها السيرة الذاتية *Autobiography* (١٩٥٤ ، ١٩٦٢) ، التى تتضمن أهم مقولاته فى الفن والحياة والحاضر . وفى السيرة الذاتية يحيل أوروزكو موقف الذات والتاريخ الجمعى إلى مرجعية محلية وعالمية . ينتمى أوروزكو إلى الطبقة العاملة وانشغل بتشكيل فن ينبع من التربة المكسيكية :

> لدينا نحن أيضًا شخصية تضارع أية شخصية أخرى . تعلمنا ما يمكننا استيعابه من الأقدمين والأجانب ، وبوسعنا القيام بما يقومون به ، بل ربما ما هو أفضل ، لم نتحرك بوازع من الكبرياء ، بل دعمت الثقة إيماننا بقدراتنا ، وأرشدت حسّنا بالذات ، وبالمستقبل ، (١٩٦٢ ، ٢٠) .

ويعتقد أوروثكو أن المصور الجدارى لديه موهبة نقدية ، يكتسبها أثناء التدريب فى المراحل الأولى ، تيسر له تبين المشاكل الطارئة لحظة وقوعها وكيفية التغلب عليها . (١٩٦٨ ، ٨٥) . والفن الطليعى فى المكسيك والهند ومصر اتجه إلى نقض المؤسسة الأكاديمية الغربية ، وحال دون ترسيخ الأساليب الغربية فى التصوير ، كما تخلص من الانحياز الغربى ضد الفن المحلى . وكان لتأسيس الفن المحلى فى المكسيك ، ما ينبئ

بانتهاء صيحة الفنان البوهيمى ، وبداية الفنان بوصفه رجل فعل ، عاملاً يعمل ثمان ساعات ، يرتدى « الأوفر أول » ويتسلق السقالات .

وقد اتفق الفنانون فى المكسيك على التوقيع على بيان رسمى (١٩٢١) صاغه دافيد الفارو سيكيروس David Alfaro Siquieros (١٨٩٦ - ١٩٧٧٤) يهدف إلى إنتاج فن على أسس اشتراكية ، والهدف من ذلك كان القضاء على الذائقة البرجوازية المتنامية مع التحول إلى المجتمع الصناعى ، والتى شجعت التصوير الزيتى على القماش لإمكانية اقتنائه ، فوفقًا للبيان ، على الفن أن يكون صرحيًا ، ومنتجًا من أجل الشعب ، وليس للمتعة . فالحس الجمالى ينبغى أن يولد الرغبة فى المقاومة . ولكن يخبرنا أوروثكو فى السيرة الذاتية بأن كل تلك المبادئ أحبطت فيما بعد . فالتصوير الزيتى على قماش لم يتوقف لاستخدامه لأغراض شعبية ، كما ثبت أن توجيه الفن لتناول موضوعات بعينها لم يحقق الأثر المطلوب ، فالأعمال التى مثلت العمال الكادحين لم تستحسنها الطبقة العاملة ولم تقتنيها ، حيث تطلعت تلك الطبقة إلى التمتع بمشاهد أفضل من الحياة التى يعانون منها تكون أكثر بهجة . وللمفارقة ، أن الطبقة البرجوازية كانت على استعداد لاقتناء الفن الذى يمثل مشاق البروليتاريا ، والموجه ضد طبقتهم . إلى جانب ذلك ، كان على الفنانين معاودة اكتشاف مفهوم الجمال بوصفه مقاومة ، أو ينبغى إعادة تعريف الفن الثورى بما يتفق وما تكشفه الفنانين عن الخطاب الكامن فى الفن ، مما يجعل من الصعب إعطائه تفسيرًا أحاديًا .

وللمفارقة ، فالفنانون المنتمون إلى طبقة البروليتاريا هم الذين تكشفوا الطبيعة الخطابية للفن فى المجتمع منذ العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . ويشير هذا إلى اختفاء التخوم الفاصلة بين الثنائيات . فيروى لنا أوروثكو : « فى فورة الحماس للمصلحة الأهلية ، طابقنا بين الهندى والبروليتاريا ، دون الأخذ فى الاعتبار أن بعض الهنود لا ينتمون إلى طبقة البروليتاريا ، وأفراد من الطبقة العاملة ليسوا من الهنود » . (١٩٦٢ ، ٩٤ - ٩٥) . يبرز لنا أوروثكو مساوئ التاريخ العنصرى الذى يتخذ موقفًا انحيازيًا إما للهنود أو للأسبان . فهو يعارض فكرة نقاء الأجناس ، أو الأصول ، وقد سبق فى ذلك منظرى ما بعد البنيوية :

> تزايدت مختلف أجناس الأرض بالتمازج فيما بنيها . إلى جانب ذلك ، يتضح لنا أن المستوطنين الأصليين عينهم لا ينتمون إلى سلالة عرقية

> واحدة ، إذا ما حكمنا على ذلك من تنوع شكلهم ، وعاداتهم ، ولغاتهم ، ومستويات ثقافتهم . فالعداء بين البشر مهلك فكل جنس يفاخر بأصله بشدة . وحتى تتحقق الوحدة ، والسلام ، والتقدم ، ينبغى معاملة الهندى . بوصفه رجلاً يتساو وأى رجل آخر ، (١٩٦٢ ، ١٠٦ - ٠٨) .

يصعب تعريف ماهية الفن الثورى : فهناك مجرد خط هلامى يفصل بين « الرفيع والسخيف » . (١٩٦٢ ، ٩٨) . كما يفجر ذلك إشكاليات أخرى : « هل بوسع الفنان فرض عمله على الجماعة . أم هل ستفرض الجماعة ذوقها على الفنان ؟ فينبغى التنبه إلى أن الجماعة تفضل السكر ، والعسل ، والحلوى ، الفن المريض بمرض السكرى » . (٩٩) . بالتالى تظهر إشكالية الفن الشعبى ووسائل تمييزه عن الثقافة الجماهيرية التى تم تسليعها ، يحمل كتاب **السيرة الذاتية** سمة خطابية ، حيث يواصل فيه أوروثكو تقييم الذات فى مقابل الثورة ، ويعيد اكتشاف الثورة عبر التغيير الذاتى ، مما يضيف أفقًا جديدًا للنشاط السياسى . ففى تمثيله المرئى والمنطوق - المكتوب يتجاوز ابتذال البلاغة المغالية فى الوطنية ، بالكشف عن أهمية إدراك الشقاق بين الفرد والجماعة ، فالوعى بذلك عامل يحفز على معاودة الاندماج . فعند أوروثكو يعد النص المرئى جزءًا من نص الحياة ، ويصعب تصور أحدًا منهم بمعزل عن الآخر .

وفى جولاته عبر نيويورك وأوروبا ما بعد الحرب ، يرجع أوروثكو تحلل إمبراطوريات ما قبل الحرب إلى نفوق البرجوازية على مستوى الكون . ويلقى إنتاجه استجابة من الثوريين الهنود حيث رحبت به ساروجين نايدو Sarojini Naidu وهى من أتباع غاندى ، ومن المناضلين لاستقلال الهند ، وكذلك إيفا سيكليانتس Eva Sikeliantos ، شاعرة يونانية ثورية ، ملهمة الحركة القومية اليونانية . وعاونتاه السيدتان فى إقامة معارض فى العواصم الأوروبية . فالأعمال التمثيلية لأوروثكو بكافة أنواعها تحمل مضمونًا نقضى لتعرضها للمشاكل الاجتماعية ، ولكنه يتناولها بمعالجة فنية بارعة ، لاقت نجاحًا فى أوروبا على الرغم من نمو معارضة قوية للأفكار الاشتراكية ، التى تذهب بقدرة الفن على تغيير المجتمع . أما فى وطنه الأم ، فربما أثارت أعماله مواجهات مع الدوائر الاشتراكية ، حيث واجه المتلقى مرجعية تتناقض وما تشبعت به تلك الدوائر ، الذى يتعارض مع ما يوحى به إنتاج أوروثكو . أما بالنسبة لأوروثكو فيعد هذا التنافر جزءًا من الجمالية التى يبتغيها ، ويتواجد فى معظم

أعماله التمثيلية المرئية ، خاصة الجداريات الأولى : ١٩١٥ - ١٩٢٠ ، التى تمزج بين المضحك والصرحى .

وجداريتى **الوداع** (١٩٢٤ - ٢٦ ، شكل ٥٧) ، **والخندق** (١٩٢٦ ، شكل ٥٨) تم تنفيذهما فى أسلوب صرحى ، واقعى ، يفتقد لروح الهزل الساخر ، ولكنهما تظلا ناقضتان لما هو سائد . وجدارية **الوداع** تتناول موقفًا تقليديًا وهو توديع الأهل قبل الرحيل إلى ساحة القتال ، وهو موضوع درامى ، لا يتمادى فيه أوروثكو إلى الحدود المبالغ فيها والمعتادة فى الفن السياسى . يستخدم أوروثكو أسلوبًا مغايرًا بنقضه للمعالجة الفنية المتكلفة ، لكى يبعث برؤية جديدة لدى المتلقى . فالوداع لا يصور كرب الفراق ، بل بديهية تكراره المتوقع . والتناسق المتمثل فى وضع الشخوص توحى بهذا التكرار . ينحنى رجلان على سيدتان فى وضع جلوس ، وفى إثناء الانحناء ، يصوبا خنجريهما إلى أسفل فى موضع يلتقى بخط وهمى مع خط الخصر ليشكلا معًا مسطحًا ذى أربعة أضلاع متساوية غير قائمة الزوايا ، بينما تتواز أرجلهما الممتدة . وبينما تم وضع السيدتان على أرضية بنية اللون ، تعمل السماء الزرقاء فى الخلفية كأداة وصل تربط الرجلين . وبانحناء الرجل الذى يحتل اليسار لتقبيل يد المرأة الجالسة ينساب خط يربط السماء والأرض ، وترتكز عليه يد المرأة اليمنى . تتكرر الصلة بين الأرض والسماء فى التكوين الذى يشكله الرجل والمرأة الآخرين المتعانقين . فالصلة بين السماء والأرض ، الابن والأم/الزوج والزوجة ، صلة طبيعية ، مثلما الوداع المتكرر للذهاب إلى ساحة القتال . وعلى المتلقى التسليم بحتمية الحدث وتجاوز فجيعة الموقف ، فالجدارية بخروجها عن الأسلوب المتعارف عليه فى تصوير تلك المواقف ، تحرر المتلقى من توقعاته السابقة ، وتساعده على التغلب على استعداده للاستهلاك السلبى .

كما تتناول لوحة **الخندق** أيضًا مشهدًا ميلودراميًا تقليديًا ينبع من متاريس الحرب ، والتناول هنا أيضًا يبتعد عن الروح المأساوية ، ويخلو من إراقة الدماء ، أو علامات العنف . وقد استشف بعض النقاد (Flogarit) علاقة تناص بين **الخندق** ومشهد صلب المسيح ، حيث يستلقى الشكل الأوسط إلى الوراء ، ممددًا ذراعه ، فاللوحة من المفروض أنها تكرم استشهاد القرويين فى المعركة . وتتجه الحركة من الخلف حيث موضع الجندى على اليسار ، إلى الشكل الأمامى الأوسط ، ومنه إلى الرجل الساجد ، وهى حركة توحى بسردية عن مقاومة الموت ، ومحاولة النهوض . (١٩٩٨ ، ٦٦) . ولكننى لا أرى أن الشكلين المستلقين على الأرض يوحيان بالموت ، فقد نتصورهما فى

حالة نهوض ، فى محاولة لاستعادة العافية ، مثلما يبذل الرجل الساجد هذه المحاولة . فليس هناك أى اختلاف ملحوظ بين سكون الشكلين المستلقيين والرجل الساجد . فالتحريف فى المنظور يجعلهم فى وضع غير محدد ، قد يوحى بالاستلقاء أو التدلى . فيتجلى فى الجدارية التضافر بين العمل الثورى - وما يتطلبه من عنف - ولحظة التسامى - الناجمة عن تأمل الفعل الثورى ، وهى فكرة مركبة تتجسد تشكيليًا فى اللوحة ، ذلك بتأطير العنف المتضمن فى الموقف الممثل فى حركة تشكيلية متجانسة ، تسمح للمتلقى بتجاوز المأسوية المعهودة فى مثل تلك المواقف ، والتعرف على إمكانات أخرى فى العمل الثورى .

فالثورة تتحقق نتيجة العمل ، والعمل ليس مجرد رد فعل عفوى ، بل هو حدث تتكشف خطاه تدريجيًا ، ولا يتحقق معناه سوى بمشاركة المتلقى . وفى إعادة تقييم العمل الثورى يعيد المتلقى تقييم فاعليته فى الكيان الثورى ، وليتحقق ذلك عليه أولا بمراجعة ذاته لتفعيلها فى هذا الكيان الثورى . فالمشاركة فى توليد المعنى يدمج الذات الفاعلة فى مسئولية صنع الأمة . ومن ثم ينجح أوروثكو فى نقض الخطاب الاستهلاكى الشائع فى المشاهد التقليدية التى تمثل المعارك ، والمنفذة بهدف التلقى السلبى لتدعيم الأحوال السائدة . وتتجاوز لوحة الخندق هذا التوجه الاستهلاكى بالابتعاد عن تصوير العنف ، أو الإشارة إلى معركة تاريخية بعينها . وتفادى التقيد بالوقائع يتيح الفرصة لتأمل المعركة بوصفها حدثًا ، وإعادة قراءتها عبر رؤية جديدة تتولد عن الحركة فى التشكيل وما يتكشف عنها ، ومن ثم إعادة تقييم مفهوم الثورة . ومشاركة المتلقى فى توليد المعنى يحبط مساعى السلطة المهيمنة فى المكسيك فى عصر ما بعد الثورة ، لقمع سبل مشاركة المواطنين . من هذا المنطلق ، تغدو الجدارية مؤيدة للثورة ومناهضة للانتكاسة التى أصابتها فيما بعد ، والتى نتج عنها إقامة نظام شمولى مهيمن لا يختلف عن النظام السابق الذى عملت الثورة على إقالته . فبتجنب لوحة الخندق للمضمون السياسى صارت تشكل جزءًا من سياق أوسع للحراك الاجتماعى بوسعه توفير نتائج أكثر إيجابية .

وفى منتصف القرن العشرين انتشرت الثورات فى البلدان المستعمرة . حملت تلك الثورات وعودًا بالتحرر الاجتماعى ، سرعان ما أخفقت فى تحقيقها . فقد احتاجت الحكومات الوطنية آنذاك إلى ترسيخ نظام مؤسسى مهيمن لضمان تحقيق مخططاتها القومية ، فأخضعت البرنامج الثورى إلى استراتيجية تعمل على تطبيع الأوضاع وتطويع

المواطنين لتقبلها دون جدال . ترتب على ذلك تخييب آمال الشعوب فى الأهداف التى من أجلها قامت الثورة ، وخلق حالة من الفصام الاجتماعى ، حيث نشأ تناقضًا حادًا بين الأوضاع المادية للبلاد والتعريف الإيديولوجى للأمة . وفى عصر ما بعد الثورة ، كان الجو العام فى مصر مشبعًا بالقلق ، واحتد الصدام بين المثقفين ومراكز السلطة . فالإحباط الناتج عن إخفاق الثورة فى تحقيق وعودها أفضى إلى ازدياد الوعى بالمفارقة الكامنة فى السياسة التى يستند عليها الفكر القومى ، حيث يدعى المكاشفة وفضح فساد الأنظمة السابقة ، بينما يعمل على تعمية المواطنين على عصبيته وانحيازه . تتجسد لنا المفارقة فى سياسة الإقناع بالتضليل ، أو المكاشفة بالتعمية فى الأعمال التمثيلية لعز الدين نجيب (مواليد ١٩٤٠) .

فالتمثيل المرئى والمكتوب لدى عز الدين نجيب يمثل التناقض الكامن فى نظام اجتماعى أصابه الفصام ، فيما يدعيه من أهداف تسعى للتنوير ، بينما انحرف مساره ليغدو مضللاً ، يعوق الفرد عن بلوغ المقصد المزعوم . ولا تقتصر ما يقدمه عز الدين نجيب على الكشف ، بل يثير التساؤل حول ما يجرى فى صيغة فنية . والعناصر الممثلة فى لوحاته متعارف عليها ، فهى أطلال حصون قديمة ، مراكب ، صخور صلبة ، أو علامات أخرى تحمل دلالات ثقافية معتادة . وينفذ منظور اللوحة عبر تكوين دائرى أو خطوط قطرية متقطعة ، تتجنب الخطية ، (**متماطة** ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، مجموعة خاصة ، شكل ٥٩) ، وتتشكل عناصر اللوحة بخلط طبقات من اللون ، بينما تظل أمامية اللوحة مبهمة المعالم حيث تم تجريدها إلى أقصى الدرجات ، على غير ما هو معتاد . فكأن العنصر يتضح بتفاصيله بالابتعاد عنه ، بينما يؤدى التشكيل التجريدى فى مقدمة اللوحة إلى خلق جو من الغموض يربك المشاهد ويجعله متحيرًا إزاء العناصر المعهودة . (**اللغة السرية** ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، ٩٠ x ١٠٠ سم . مقتنيات خاصة) . ومعالجة سطح اللوحة يضيف إلى ذلك العنصر التغريبى ، فهو يوحد بين العضوى واللا عضوى ، (**حديث على الجبل** ، ١٩٩٠ ، زيت على قماش ، ٨٠ x ١٠٠ ، متحف الفن الحديث بالقاهرة ، شكل ٦٠) ، وبين سطحى الأرض والمياه (**القارب والكهف** ، ١٩٩٢ ، زيت على قماش ، ١٠٠ x ٨٠ سم . مقتنيات خاصة) . حتى تتجلى لنا الأشياء واقعية ولا واقعية فى آن (**بيوت من سيوة** ، ١٩٩٩ ، زيت على قماش ، ٦٠ x ٨٠ سم ، مقتنيات خاصة) . إما تشكيل المنظور فهو يوحى

بمشاهد داخلية تقاوم أى اقتحام (**بيت من الواحات** ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، ٨٠ x ١٠٠ سم . مقتنيات خاصة) .

وتتغير الموضوعات التى يمثلها عز الدين نجيب فى أعماله مع كل مرحلة فى مساره ، وتظل المفارقة بين الإفصاح والإخفاء ، والضياع والاهتداء تلازمه فى معظم تمثيله المرئى والمكتوب . ففى مجموعته القصصية **أغنية الدمية** (١٩٧٥ ، ١٩٨٦) عادة ما يصل الفاعل إلى مرماه ، ولكنه سرعان ما يكتشف أنه أخطأ المرام ، فبدلاً من الارتياح لدى الوصول ، ينتابه الارتباك . ففى قصة « قطار الشمال » ، يصل الفاعل إلى محطته المنتظرة ، وعند تحرك القطار مبتعدًا عن الرصيف يكتشف خديعة صاحبته التى يتبعها ، ويهيم على نفسه فى هذه المدينة « الهلامية » لتقابله مواقف عسيرة تتسم عموما بمحاولات للهروب من الملاحقة ، وفى قصة « التفاحة والسكين » ، ينتاب الفاعل ذعرًا دائمًا ناشئًا عن الشعور بالفقدان ، إما ضياع فرصة السفر إلى الخارج ، أو فقدان حبيبته ، أو ضياع مكانه ، ويتكشف القارئ أن مخاوف الفاعل فى القصة ليست مستقبلية ، أى متوقعة ، بل استعادية ، تمت أحداثها فى الماضى ويعايشها الآن ، مما يكثف مفعولها . أما قصة « مملوك » ، فهى تجسد الخوف من التدخل فى الخصوصية الشخصية فى موقف يرفض فيه الفاعل تسليم حقيبته إلى هيئة قضائية شكلتها لجنة غير مجهولة الهوية . والحقيبة لا تحتوى سوى على خطابات حب من حبيبة غائبة ، وغياب الحبيبة يؤكد حضورها ، بل يتأكد الحضور عبر خطاباتها ، والفاعل يتمسك بالحقيبة غير آهًا بملاحقة الجميع له . أما قصة « أغنية الدمية » فهى تجسد بحث أم عن وليدها المفقود ، ويدفعها يأسها عن العثور عليه إلى التشبث بدمية ، تعوضها عنه برهة ، ولكنها تتعرض للضياع أيضًا فى النهاية .

فالنهج السردى يتماثل والمنظور المرئى فى لوحاته . فالبداية فى كليهما يغلفها جوًا من الغموض . والغموض فى التمثيل المرئى ينشأ عن تجريد العناصر فى أمامية اللوحة ، أما فى التمثيل المكتوب فالنهج السردى يبدأ بتقديم الفاعل إما فى غفوة أو نصف مستيقظ . يفضى ذلك إلى تشويش رؤية المتلقى وتغريب العناصر الممثلة المتعارف عليها ، والأعمال السردية فى مجملها تجسد الفاعل فى سعيه للبحث عن أو الهروب من : صديق أو حبيب ، علاقة أو مؤسسة ، مكان آمن أو غير آمن ، ويتم ذلك عبر عوائق عليه باجتيازها . وإن كانت لوحاته غالبًا ما تمثل أماكن مغلقة أو تكتنفها العتمة ، فالفضاء الداخلى المعتم يستبدل بالمحتوى المبهم فى الأعمال السردية . فهناك

العلب المغلقة فى « أغنية الدمية » ، والرسائل التى لا تصل فى « الزوايا » ، والحقيبة التى يتحفظ عليها الفاعل فى « مملوك » ، أو الرسائل الصوتية التى لا يتم التعرف عليها فى « التفاحة والسكين » . فالغموض فى اللوحات توازيه التجربة ذات الطابع الحالم أو الكابوسى ، والحالة التى تقع ما بين الحلم والواقع تجسد الفجوات الكامنة فى المواقف الحياتية ، فهى تمثل التناقض بى التطلعات وكيفية تحققها ، وبين الذاتية والجمعية ، والثورة ، والثورة المضادة . ويثير الكاتب - الفنان تلك التساؤلات للبحث عن كيفية تجاوز المتناقضات والفجوات ، ومنها إلى تجاوز الشقاق القائم بين الخاص والعام ، لكى يتحدد مفهوم المشاركة ، فلا تكون سلبية تقتصر على قبول ما يقدمه النظام ، بل مشاركة فعالة تبيح تدخل الفرد فى تسيير شؤون الوطن .

فالتمثيل المرئى والمكتوب لدى نجيب يبرز انشطار الفرد نتيجة للمزاعم القومية التى تبطن غير ما تعلن . فالخطاب القومى يتأرجح بين مواقع ملتبسة تعمل على إنماء الشعور بالغيرية الثقافية بين أفراد الوطن الواحد . والغيرية الثقافية تكشف عن انفصال بين الذات والسلطة ، الذكر والأنثى ، الماضى والحاضر . ترتب على ذلك تشكيل مراكز قوى أنتجت مجتمعًا استهلاكيًا ، وترسيخ ثقافة محافظة تزعم الاصطفاء ، وقد أفضى ذلك بدوره إلى تشريع خطاب يستند على تراث تم صياغته لتعزيز الجمود الاجتماعى فى الحاضر . وبتقديم قراءة بديلة للتاريخ قد يزول اللبس الناجم عن سوء قراءة « التراث » ، كما تقدم خطابًا بديلاً عن الخطاب التعسفى السائد ، قادرًا على إعادة تشكيل المفاهيم المتكلسة . وفى معارضه الأخيرة أهتم نجيب بهذه الإشكالية واستخدم الشجرة كوسيط لتحقيق التوازن بين الماضى والحاضر ، على حد قوله ، (١٩٩٨ ، ٦٥) .

ولوحات نجيب المنفذة فى التسعينيات تسعى للموائمة بين الماضى والحاضر باستخدام موتيفات من مصادر شعبية وقديمة ، ذلك فى محاولة للتغلب على الاغتراب الثقافى . وهو فى لوحة **الشجرة** (١٩٩٧ ، زيت على قماش ، ٧٠ X ٩٠ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٦١) يعيد صياغة وحدة زخرفية تقليدية فى تكوين شبه تجريدى . وفى مزاوجة الأساليب الفنية الشرقية والغربية أثناء معالجة التكوين ما يدل على القدرة على الانخراط فى عالم تتعارض فيه التقنيات الفنية ، دون التضحية بالخصوصية الثقافية . يتطلب ذلك تجاوز قيود الجماليات التى تمايز بين التقنيات الفنية

لتقيم طبقات بينها ، وفى مواجهة ذلك الجمع بين الصيغ الفنية المستمدة من مصادر شتى . فالحركات الطليعية فى دول الهامش تفتح مجالاً للمساءلة التاريخية فيما يخص القيم الفنية ، وهو مجالاً كان قد أوصد بفعل تغلغل قيم الحداثة الغربية والانقياد وراء مزاعم التوصل إلى جمالية عالمية . فأحياء الماضى ، فى هذه الحالة ، لا ينطوى على تشبث بالماضى بل سعى للتفرد بالتأكيد على الخصوصية الثقافية ، والتى تتألف من إنتاج المبدعين التابعين للاتجاه السائد ، وغيرهم ممن ينتمون للفن الشعبى ، والفنون الحرفية التقليدية .

فقد صار من المعروف أن أكثر المبدعين خصوصية يبدعون على هامش الحياة الاجتماعية . حان الوقت للتسليم بأن هوية الأمة لا تتحدد بالمرجعية التاريخية التى تفرضها الدولة . فلا يتحدد الإرث الثقافى بحقبة تاريخية بعينها ، فغالبًا ما تتزامن الحقب فى حاضر الشعوب . فالوعى بالتاريخ القومى تستدعى الوعى بالاختلاف لاكتشاف التعددية الثقافية ، مع الحرص على ألا يفضى ذلك إلى التعددية المطلقة ، فالوعى يعمل على تمفصل الجوانب المتعددة للاختلاف فى التمثيل الثقافى ، دون إغفال المعانى التى يصعب المواءمة بينها ، والتى تتولد عن عملية التداول الثقافى .

فى الستينيات من القرن العشرين طرحت قضايا الهوية والاختلاف على الساحة الثقافية الأمريكية أيضًا . فالحركات الفكرية السائدة نزعت إلى تجاوز الجمالية التقليدية لتقدم أطرًا مرجعية جديدة للتمثيل المرئى والمكتوب . وكان لتدخل السياق الثقافى فى النظريات الجمالية المستحدثة ما يشكل تحديًا للنموذج الذى حددته الذائقة الأوروبية ، ظهرت الحاجة إلى حوار قومى يعارض العرقية الأوروبية فى التنظير والممارسة ، حتى يسمع صوت المهمشين على أساس اختلاف الجنس ، أو العرق ، أو النوع . وكان فى تقبل فكرة التواريخ المتعددة للمجتمع الواحد ما حفز الكثيرون على إعادة قراءة التاريخ لتوليد صياغات جديدة تتمتع بالخصوصية . كما سعى المبدعون من الجماعات المهملة إلى التنقيب فى ماضيهم والتعرف على التوجهات السياسية التى عملت على اختزال هويتهم ، كما يتضح من أسلوب عرض المنتجات ذات الخصوصية العرقية بين مقتنيات المتاحف .

والمبدعة الأفرو - أمريكية فيث رينجولد Faith Ringgold (مواليد ١٩٣٠) من بين من ساهموا فى إعادة قراءة التاريخ الخاص بجماعتها ذات الأصول الأفريقية . وقد

شكل أسلافها من المبدعين مصدر إلهام لها ، وعلى الرغم من أنها عاصرت الفنان التعبيرى الأمريكى آندى وارهول Andy Warhol لم تتبع موجات الحداثة فى الفن ، بل حرصت على تحويل تجربتها التاريخية الشخصية إلى أسطوزة شعبية . كما نجحت فى كتاباتها للأطفال فى تصوير التجربة السردية حتى يراها القارئ بعيون الراوى . وتستند صياغاتها الإبداعية سواء فى الوسيط المرئى أو المكتوب على رؤيتها التاريخية ، فهى ترى أن التاريخ يمكن تكييف قراءته بوصفه سردية قد تفيد المستقبل ، أو يمكن تقبله كواقع مقدر ، فهناك خطورة فى أن تؤدى إساءة قراءة التاريخ إلى تكرار أزماته .

وشاركت رينجولد فى النشاط المعارض للسياسات الأمريكية فى الداخل والخارج الذى اجتاح الولايات المتحدة فى الستينيات . وقدمت لوحات للعلم الأمريكى تمثل ازدواجيته فيما يخص المسألة القومية . فلوحة **العلم ينزف** (١٩٦٧ ، زيت على قماش ، ٧٢ X ٩٦ سم . جاليرى ACA نيويورك ، شكل ٦٢) ، نفذتها مستخدمة أسلوب الواقعية الاشتراكية ، وهى تمثل شكلان أبيضان وشكل أسود من منظور أمامى وهم يتماسكون الأيدى ، دلالة على الوحدة الأمريكية . ويحتل الجنس الأبيض فى التكوين مكانة متسيدة ، فالشكل الذكورى يمثل السلطة بينما يمثل الشكل الأنثوى النزعة السلمية ، بينما يمثل الشكل الأسود الثوريين القوميين . تتساقط من التقليم العرضى فى العلم قطرات من اللون الأحمر تنتقد العلاقات الاجتماعية الأمريكية ، التى تعتمد على سياسة عنصرية فى الأساس ، يعمل الساسة على تهدئتها من حين إلى آخر بتشابك الأيدى ، وهى تختار مجموعة لونية ذات درجات داكنة لضبط اللون والإضاءة بما يتناسب وملمس البشرة السوداء والشعر الداكن . وإن كانت سلسلة اللوحات التى تمثل العلم الأمريكى تنتمى للنشاط السياسى الأفرو - أمريكى آنذاك ، فهى تمثل تجربة الأمريكيين من أصول أفريقية فى سياق ثقافى يعترض على الحداثة فى أوجها ، لإسكاتها صوت الثقافة الأمريكية السوداء . ففى أعمال رينجولد تحول العلم الأمريكى إلى تمثيل مرئى للثغرات الكامنة فى الدولة القومية ، حتى يغدو الرمز القومى دلالة على العنصرية المتخفية وراء اثنتين وخمسين نجمة تزعم الامتثال ببرنامج ديموقراطى .

وفى الثمانينيات تحول رينجولد نضالها ضد المبانى الذكورية فى الفضاء الأسرى . فلكى تتمكن المرأة من تدعيم مكانتها فى المجال العام ، فعليها أن تبدأ بتوطيد مكانتها فى العالم الأسرى . وإن ظلت رينجولد فى الحقبة السالفة نسائية النزعة فى اللاوعى ، فقد انخرطت فى النشاط النسائى فى الثمانينيات - عن وعى - وقامت بعدة تجارب فى

تشكيل تكوينات سردية مرئية ومكتوبة على غرار التكوينات التى كانت تمارسها الجدات عند حياكة اللحاف . واستخدمت رينجولد « سردية اللحاف » لتفصح عن وعى نسائى نقدى وإبداعى . وهى تستوحى السردية من تجاربها الشخصية ، وتصيغها فى شكل أمثولة تعارض السرد المعتاد فى الثقافة السائدة .

وفى سلسلة اللوحات التى تطلق عليها **المجموعة الفرنسية** *The French Collection* (١٩٩٠) وتتكون من اثنتى عشرة « سردية لحاف » تعمل رينجولد على الجمع بين التخييل والسرد التاريخى . **والمجموعة** تقدمها رينجولد تقديرًا لوالدتها ويلى بوزى Willi Posey التى زارت أوروبا فى أعوامها الأخيرة . وفى « سردية اللحاف » تقوم ويليا مارى سيمون Willia Marie Simone بدور ويلى بوزى ، فتغدو بديلاً عنها . كانت ويليا ماريا سافرت إلى باريس فى بدايات القرن العشرين ، وعمرها ستة عشرة عامًا ، وجالست المشاهير ، وشاركت فى الحركة الطليعية . ويمكن تجميع سلسلة اللوحات على غرار حياكة أجزاء اللحاف وهى بذلك تعيد توظيف تراث الأسلاف ، تدعمه ، وتتدعم به ، لتلتحم به ، كما أنها تكشف بذلك عن أهمية تراث « اللحاف » فى نمو الذائقة الأمريكية فى القرن العشرين .

فالمجموعة الفرنسية تحتفى بالتراث الأفريقى الأمريكى ، وتنقض الثقافة الطليعية الأوروبية التى حصرت جسد المرأة الأفريقية فى ما يراه الفنان الأوروبى الذكورى ، كانت ويليا ماريا قد عملت كجليسة أمام بيكاسو حينما رسم لوحته **فتيات أفينيون** *Les Demoiselles d'Avignon* . ولكنها تتحول فى سردية رينجولد من الدور السلبى كموضع جمال ، لتقوم بدور وظيفى يمتلك رؤيته الخاصة للسرد كما تبينها سلسلة الرسوم فى « سردية اللحاف » . وتغدو ويليا مالكة لذاتها فى لوحة **قهوة الفنانين** Le Caf des artistes . (شكل ٦٣) حينما تفتح قهوة يؤم إليها الفنانين المهاجرين من العالم الموحش .

وقصة **صباح الخير يا لونى** *Bonjour Lonnie* (١٩٩٦) من قصص الأطفال الموجهة لخيال النشء ليتأقلموا مع فكرة إيواء المشردين ولإيجاد روابط باللغة والثقافة الفرنسية . والقصة عن لونى اليتيم الذى يستجيب إلى أنشودة الطائر السحرى ، ويذهب معه إلى باريس فى عام ١٩٠٠ . ويقوم بسلسلة من المغامرات مع الطائر ، تعد بمثابة لعبة الفقد والعثور ، حتى يتمكن فى النهاية من التوصل إلى أجداده . ويقص عليه أجداده تاريخ

العائلة ، وهى تلخيصًا لتاريخ القرن العشرين ، وكيفية تداخل الثقافات . وفى تقديمها للكتاب تقول رينجولد :

> أردت تعضيد الأطفال من ذوى الثقافات المختلطة والأيتام . كما استثارتنى تجربة الأفارقة الأمريكيين النازحين إلى باريس للحصول على الحرية الثقافية ، فرأيت أنه من المستحب أن تكون للونى جذورًا فرنسية . (١٩٩٦ ، ١) .

وبدلاً من استخدام السياق الكرونولوجى الذى يتتبع مسار أحد الشخصيات ، يقوم السرد على حكاوى متوازية ومتزامنة تخص عدة شخصيات فى آن . وتروى معظم قصص الأطفال لرينجولد حكايات مخيفة عن العبودية ، بينما تحتفى بالحرية . فهى روايات سحرية تحلق فيها الشخصيات فوق السحب ، وتجتاز الجبال ، معبرة عن أمل فى تحقيق إرادة جمعية فعّالة .

وربما تعبر كتب الأطفال التى ألفتها رينجولد عن حنين الكبار للتواصل مع الطفل المفتقد الكامن بهم . ففى حكايات الجن التى تسردها يسترجع الراوى عالم ما قبل الصناعة حيث كان العمل مقصورًا على الزراعة أو الحرف ، ويقوم بمزاولتها الأطفال والبالغين على حد سواء . تلك الأخلاقيات القائمة على المشاركة تقوض المفاهيم الخاصة بالطفولة التى ظهرت مع نمو المجتمع الصناعى ، وظهور الطبقات ذوى الامتيازات . فقصص رينجولد تفتح آفاقًا جديدة تتيح للأطفال المشاركة فى عالم الكبار عبر الخيال المبدع .

يغدو مفهوم الطليعة فى أعمال رينجولد أكثر رحابة لانتقادها الرؤى التقليدية والحديثة فى آن . فهى تعيد توجيه الأطفال والبالغين فى الحياة ، ذلك بشحذ الخيال بما يتيح لهم تبادل الأدوار ، واللغات ، ووسائط التعبير . فأعمالها تمثل لحظة تحول نحو ثقافة الصورة فى الفن الأمريكى . وقد أثارت أعمالها التمثيلية المرئية والكلامية الجدل بين النقاد ، إثر إدراجها ضمن موجة ما بعد الحداثة . وقد شاع مصطلح « ما بعد الحداثة » بعد السبعينيات من القرن العشرين ليأخذ الصدارة بدلاً من مصطلح « الطليعة » ، ولكن لا يزال المصطلحان يتداخلان ، فلا ينفرد أحدهما بخاصية دون الأخرى . ومن هذا المنطلق قد تندرج رينجولد تحت إحدى التصنيفات أو لا تندرج ، هذا فى حالة قصر مصطلح الطليعى على العمل التمثيلى الذى يقدم رؤية جديدة ، وقصر

مصطلح ما بعد الحداثة على العمل التمثيلى الذى يستعيد الماضى لمراجعة تجربته فى الحاضر . ولكن أرى صعوبة الفصل بين المصطلحين لاجتماع مفاهيمهما فى وسائط بديلة أصابها الإهمال فيما قبل مثل الفنون المهمشة والحرف ، وهى تحمل لغة استعادتها رينجولد فى أعمالها التمثيلية المرئية والمكتوبة .

فى أوائل القرن العشرين ، ادعت حركة الحداثة الصاعدة آنذاك العالمية ، بينما كانت تعاملاتها مع الثقافات غير الأوروبية قائمة على الاستغلال لا المشاركة ، فقد ترجم جوجان رحلته إلى تاهيتى ما وجده ملاذًا له من ثقافته الأوروبية المتعنتة ، بينما كانت مقاربة بيكاسو للفن الزنجى عبر تقنيات تكعيبية غربية ، واستملك هنرى مور الفن الفرعونى من بين الفنون القديمة لتهيئته بما يتفق وتكويناته . وفى مجال التمثيل المكتوب انتزع الشاعر إليوت أبياتًا من طاغور ليضيفها إلى سياق قصيدته **أرض الخراب** *The Wasteland* بينما أعاد إزرا باوند صياغة القصيدة الصينية بما يفيد أغراضه ، أما ترجمة **رباعيات الخيام** فقد أحيت الرؤية الرومانسية للشرق مما ساهم فى تأكيد غيريته ، فجماليات حركة الحداثة ظلت أوروبية التوجه ، واقتصر اعترافها بحداثة العمل على الأعمال الفنية المشكلة وفقًا للتقنية الغربية .

وتغير الحال فى السبعينيات حيث نشأت فنون جديدة من الهوامش ، كما تغير توجه النقاد فى المراكز الفنية بالعواصم ، حيث ازداد اهتمامهم بالسياق الثقافى للعمل ، مما أفضى إلى اهتمام بفنون الجماعات المحرومة من حقوقها المدنية . وكان للجماعات الأفريقية الأمريكية دورًا كبيرًا فى تعزيز فنون الأقليات المقموعة ، و تعد رينجولد خير مثالاً على ذلك ، فهى تمثل صوتين للمقاومة : صوت الأفريقى الأمريكى ، والصوت النسائى . كما أن هناك مواقف راديكالية بديلة لفئات مهمشة أخرى وجدت نفسها ممثلة فى الفن الشعبى (pop art) الذى انتشر فى الخمسينيات ، وعمل التوسع الإعلامى على ذيوعه .

صعد الفن الشعبى فى خمسينيات القرن العشرين مثيرًا استجابات مختلطة تجاهه لطبيعته المتناقضة . وفى مقالته « الفن ذلك الشىء المعهود » ، يحاجج رولان بارت بان الفن الشعبى يراجع القيم ، ويستطرد قائلاً :

من جهة ، تتواجد الثقافة الجماهيرية للعصر فى (الفن الشعبى) بوصفها

> قوى ثورية تتحدى الفن (الكلاسيكى) ، ومن جهة أخرى يتواجد الفن (الكلاسيكى) فى (الفن الشعبى) بوصفه قوى راسخة يصعب مقاومتها ، مستعادة من النظم الاجتماعية ، (١٩٨٥ ، ١٩٨) .

يغدو الفن الشعبى هجاءًا على التكنولوجيا مستخدمًا التكنولوجيا ، ويعد كل من كرت فونجت Kurt Vonnegut (مواليد ١٩٢٠) ووليام باروز William Burroughs (١٩١٤ - ١٩٩٧) من اشهر المبدعين المستخدمين للفن الشعبى ، فقد بدءا مسارهما الفنى فى الخمسينات حينما سيطرت السبرنطيقا cybernetics على المشهد الثقافى الأمريكى . فالفزع من سيطرة التكنولوجيا ولد لديهم عوالم تخييلية أسطورية ، تنتقد الوضع التكنولوجى . كما ارتبط كل منهما بجيل « البيت » Beat generation الذى مثل الشباب الغاضب على المجتمع ومؤسساته .

ويستخدم فونوجت فى أعماله التمثيلية المرئية والكلامية الخيال العلمى إضافة إلى الفن الشعبى . وبينما يصر على فصل الوسائط التمثيلية التى يستخدمها ، فمع ذلك هناك همّ واحد يراوده فى كافة استخداماته . فهو يشكل السياق السردى أو تقنية الحفر فى صيغة متغايرة الخواص ، تتداخل بها الثنائيات المتضادة ، فتتلاشى الفواصل بين الواقعية والتجريد ، الدنيوى والخيالى ، الفكاهى والجاد ، الهجائى والنبوئى .

وقد احتشدت هوامش كتاباته السردية الأولى بتصميمات متناثرة منفذة بأقلام اللباد ، وبعضها يشير إلى التفاوت بين الكلمة ومدلولها ، بينما يوظف البعض الآخر كمزحة حاذقة . ويتآلف الطابع البسيط فى تنفيذ التصميمات والخلفية السردية التى تتخفى فى لغة منطوقة - مكتوبة غير متكلفة . ولم يتخذ فونجت مساره الفنى بجدية سوى عندما دعى للاشتراك فى معرض مشترك يتضمن نورمان مايلر وتنيسى ويليامز ، وتضمن أول معرض خاص له (١٩٨٣) **صور شخصية** ولوحات متكررة فى ألوان متنوعة . واستخدمت إحدى هذه الصور الشخصية فيما بعد للدعاية عن إحدى عروضه الحية (شكل ٦٤) . ثم تطورت الصورة الشخصية فيما بعد لتغدو **يعقوب الأعور** One - Eyed Jacob والتى نفذها أيضًا فى تكوينات لونية متنوعة . ويعبر فونجت عن الحاجة لتجريد الوجوه الإنسانية لتيسير قراءتها على نحو سليم . ويمزج أسلوبه بين التجريد الهندسى الرصين بالتقنيات المستخدمة فى الثقافة الجماهيرية وفى وتصميم الإعلانات . فهو يستمد الكثير من الفن الشعبى ، ولكنه لا ينتسب إليه فى مجمله .

أما فى كتاباته السردية ، فهو يؤلف بين الثنائيات ليطرح تساؤلات عسيرة على المشهد الثقافى . فهو يسائل المؤسسات التى باعت التكنولوجيا إلى المجتمعات بإغرائها بمزيد من الحرية ، بينما فى واقع الأمر تتهدد البشر مخاوف البطالة من جراء التطور التكنولوجى ، فإخضاع الأفراد للآلة يهدد حريتهم . ويتناول فونجت هذه الإشكالية فى **اعزف بيانو** *Play Piano* (١٩٥٢) وهى رواية تبرز اهتمامه بالأثر الاجتماعى للميكنة ، واستبدال الآلة بالإنسان ، وفى أحد تصريحاته يشير فونجت إلى العلاقة الوثيقة بين نمو علوم الاتصال وتفاقم مؤسسة الرقابة فى المجتمع :

> تقدمت السوبرنطيقا فى أثناء محاولة تسخير التخابر اللاسلكى والموجات الالكترو - مغنطيسية خلال الحرب العالمية الثانية ، حينما استبدت بالحلفاء فكرة تطوير الرادار ، (Porush ، ١٩٨٥ ، ٨٨) .

كما يلمح فوجنت إلى نهاية الحرب العالمية الأولى فى ١١ نوفمبر ١٩١٨ (شكل ٦٥) وهو عمل من الحفر ، يمثل الكرة الأرضية محاطة بيد ضخمة ، تهددها أظافرها الدموية الحمراء بالفناء . والجزءا المظلل على الكرة الأرضية يشير إلى الدمار الذى لحق أوروبا . وإن كان فى الأظافر الدموية ما يخيف ، ففى احتواء الكرة الأرضية بين الكفين ما يريح . ويبعث الأمل فى الاستقرار .

وتتكرر هذه الرؤيا النبؤية المتطلعة إلى كوكب سلمى فى رواية : حوريات تايتان *The Sirens of Titan* (١٩٥٩) وهى تدور فى كوكب وهمى يسميه ترالفامادور ، بوسع قاطنيه التبصر عبر منظور رباعى الأبعاد ، يتضمن الماضى والمستقبل والحاضر معًا ، والرؤية التى تلمح إليها الرواية تتكرر فى عملين من الحفر وهما : **ترالفامادور # ١ وترالفامادور # ٢** *Tralfamadore* # ١ *Tralfamadore* # ٢ , حيث يتراءى للمشاهد كائنات من سلالة مغايرة ، والعملان يمزجان بين التصميم الهندسى والتشكيل العضوى ، مما يعوق عملية تفسيرهما ، فالتعبير المرتسم على الوجوه قد يبدو متفحصًا ، أو مشدوهًا ، أو خاضعًا .

ولا يشعر فونجت بالحرج لاستلهامه حلولاً من بول كلى Paul Klee و Miro فى رسمه ، ويعلن فى هذا الصدد : « فى الاعتقاد بأن أحدًا بوسعه إنجاز اكتشافًا عظيمًا ، ولا ينبغى لأحد استخدامه ما ينطوى على نظرية علمية ضعيفة للغاية » . (Reed, 1999) . فقد استوحى فونجت عن كلى وميرو بساطة الأسلوب ، لأن ذلك يتفق مع

كتاباته السردية . ففى التمثيل المرئى والكلامى يمزج فونجت الغرائبى والدنيوى ، حتى فى صياغة الوجوه المعروفة ، والأغراض المألوفة ، لتغييره النسب المعهودة . فوفقًا لمفاهيم ما بعد الحداثة الشائعة الآن ، تفتقد أصول الموجودات ، فمن الأجدى إعادة صياغتها بدلاً من « متحفنتها » - أى محاولة وسمها بالصبغة المتحفية . فإعادة الصياغة تعد تحديًا لما أطلق عليه لاكان Lacan التحديق الثابت ، gaze ويقصد به النظرة الذكورية الأحادية ، بما لديها من توقعات مسبقة لما تبصره .

كما يستخدم ويليام بوبوز الغرائبى أيضًا كموقع للمقاومة . ويختلف عالمه عن عالم فونجت الخيالى ذو الطابع الهيولى ، المسير عشوائيًا ، فعالم بوروز تهيمن عليه الآلات التى تضخمت وظائفها . فهى تقوم بتشفير اللغات كافة لتغدو الحياة نظام مشفر يُتلقى كبنية تستفز خصومة الأفراد دائمًا . ويرى بوروز أن تلك البنية هى أحد مظاهر الضبط السبرنطيقى المنعكس فى اللغة ، وهى شديدة الخصوصية لدى الإنسان . وللمفارقة ، ينبغى اللجوء إلى اللغة لمقاومة هذا النسق الضابط ، فالمعركة تتم فى اللغة وباللغة . لذلك ينحو بوروز فى رواياته إلى التجريب فى اللغة ليصل إلى كيفية التغلب على اللغة ، مما يفضى إلى إرباك القارئ فى معظم الأحيان .

فى روايته **الآلة الرخوة** *The Soft Machine* (١٩٦١) ، يبرمج بيل لى ماكينة ضبط لتدمر ذاتها عبر تغذية استرجاعية مؤكدة . ويجادل بوروز فى ذلك قائلاً : « غدت الكلمة بمثابة حمى ، حيث ينقص الإنسان المعاصر اختيار الصمـت » ، (Porush, 1985, 103) ، فينبغى التلقيح ضد هذه الحمى . ويتسنى ذلك عبر نوع من أنواع الصمت ، ففى روايته **التذكرة التى تفجرت** *The Ticket that Exploded* (1962) يحاول القيام بعملية تعيد فاعلية الكتابة بالتوصل إلى كتابة الصمت ، وهى وسيلة لمقاومة النظم الشمولية عبر العشوائية المتعمدة . وهو يطلق عليها «لغة الصمت » . وهى تسعى إلى إبطال الشفرة بإلغاء الرسالة . فانهيار اللغة يعنى انهيار الزمان والمكان . فالرسالة والرمز يتم سحنهما ليصيرا « غبار الكلمة والصورة » . (١٠٣) .

ويقترب بوروز من التمثيل المرئى متسلحًا بتقنية التطعيم الآلى التى استخدمها فى الكتابة . وربما واجهته بعض الصعوبة فى الكتابة ترجع إلى الطبيعة الخطية للقراءة . أما التصوير فبوسعه التحرر من أى نسق لغوى لإمكانية قراءته من عدة مناظير . كما تعمل

لمسة الفرشاة العشوائية على تقديم مجالات جديدة للرؤيا ، ويقول بورروز فى هذا الصدد :

> أود للوحتى الخروج بالفعل من القماش الملعون للتحول إلى كائن خطير . أعتبر التصوير سحر ، نوع من السحر الذى ينفخ الروح فى الوجود . وينبغى أن يكون هناك دائمًا عامل عشوائى فى السحر ، عامل دائم التغيير والتجدد . (١٩٩١) .

يستخدم فونجت الخطية لكسر واقعية العضوى ، ويصمم تشكيلات عضوية لتطويع صرامة الخطية . أما بورروز فينهال علينا بأشباح تطفو من طبقات متراكمة من ألوان الزيت ، منتهكًا أى محاولة لتكوين منظور ثابت ، ومستخدمًا اللون لا لإخفاء السطح ، بل بمعالجته كغلاف رقيق نرى من خلاله عملية المزج (شكل ٦٦) ، وللمفارقة ، فعلى الرغم من كل هذه المحاولات للابتعاد عن التجسيد ، توحى لوحاته بصور خائلية . فتبزغ أشكالاً غير محددة لتحتجب مرة أخرى ، مستحوذة على رؤية المشاهد دون تحويلها إلى تحديق أحادى ثابت . وبهذا ، يقدم بورروز ردًا مضادًا للتكنولوجيا بالاستغناء عن المحاكاة الرقمية . فهو يشيد عوالم دون الاستعانة بتقنية التكنولوجيا الذهنية ، معتمدًا على التخييل اللاعقلانى فى تكويناته ، وهى عملية بدنية ملهمة من نفحة سحرية . نجحت التكنولوجيا فى تفتيت الواقع بتحليله فى وحدات شديدة الصغر ، لتعيد ترتيبها على أساس عقلانى مغرق فى التجريد . فالتكنولوجيا العلمية تفتت المدركات الطبيعية والثقافية ثم تعيد تكوينها مثلما يتم فى التمثيل العلمى ، أما بورروز فيقوم بفعل مناهض لذلك ، فهو يوظف آليات التفتيت المستخدمة فى التمثيل العلمى بأسلوب عشوائى ، ينفحه سحر الخيال ، ليبرهن على قدرة الخيال على منافسة العقل . ومن ثم ، فتقنياته المستخدمة تحول السرد والتصوير إلى تقاليد مضادة لكسر صرامة الواقع بنسقه المنظم .

تتميز الرواية الأمريكية بتحاشيها الوقوع فى المسار الخطى للتاريخ ، أو التمسك بالتراث كخلفية أساسية للانطلاق . والحراك الاجتماعى الذى تتميز به الحياة الأمريكية أمد الخيال الأمريكى بتطلعات مستقبلية ، فقلما نظر المبدع إلى الخلف . فقد لازمت التاريخ الثقافى الأمريكى أسطورة التوسع عبر الحدود لاكتشاف مستوطنات جديدة ، أسطورة تقلل من قيمة الماضى بوصفه نقطة ارتكاز أو مرفأ للبدء . ومع ذلك ، ما ظل

باقيًا عبر التاريخ الثقافى الأمريكى هو الفصل بين الثقافة الرفيعة المدعومة من قبل المجتمع الطبقى ، الذى ينحو إلى تهميش الثقافة الدنيا على أسس عرقية ، أو عنصرية ، أو اجتماعية . أما فى الستينات فتتميز الحياة الثقافية بسقوط الفاصل بين الثقافة الرفيعة والدنيا . جاء ذلك نتيجة ظهور جيل البيت Beat ، وما قدمه من ثقافة شبابية ، وإدماج الفن الشعبى والخيال العلمى فى المؤسسات الثقافية التى اقتصرت فيما قبل على الثقافة الرفيعة ، مما أنذر بدوره عن قطيعة فى الصلة المتلاحقة بين الأجيال الذى ساد طويلاً فى المجتمع الأمريكى .

وتختلف تجربة الكاتب – الفنان المصرى عن التجربة الأمريكية ، لوقوع المصرى فى مأزق مزدوج : فهو يعانى من قلق مجتمعات ما بعد الصناعة حيث داهمته الحداثة قبل استيعابها فكريًا ، من ناحية ، وعليه التعامل مع ماض متعدد الطبقات ، يشهد عليه التراث الثقافى المرئى . لذا فالكاتب – الفنان يواجه مسئولية مزدوجة ، يمليها التناقض القائم بين الثقافة المرئية بتعدديتها والثقافة المنطوقة – المكتوبة التى تمثل واجهة ثقافية أحادية . فاللغة المرئية مركبة ، يدخل فى تكوينها الفرعونية والقبطية والهلينية والإسلامية ، بينما الثقافة المنطوقة – المكتوبة تستخدم اللغة العربية . فهناك حاجة ماسة إلى الجمع بين اللغة المرئية والمنطوقة – المكتوبة عند مراجعة كيفية تشكيل الهوية ، وهو مشروع كان قد بدء بالفعل فى أواخر القرن التاسع عشر .

وفى مرحلة ما بعد الثورة ، كان على جيل الستينيات استجماع القوى خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ . فقد أدت الكارثة إلى مأزق وجودى وسياسى ألهب المشاعر القومية ، لذا فجاء التمثيل الثقافى لهذه الفترة مساءلاً للعلاقة بين التابع والسلطة ، وكيفية إعادة تشكيل الهوية . وذاعت تلك التساؤلات بفعل انتشار وسائل الإعلام ، لشيوع الوسائط التكنولوجية المستقدمة من الغرب ، فكثرت المطبوعات اليومية ، والأسبوعية والشهرية ، ومن بينها **المساء** ، **والكاتب** ، **وسنابل** . وعلى الرغم من تكفل الدولة بتلك المطبوعات ، فقد قبلت إسهامات أدبية من كافة المصادر ، مما أطاح بالفواصل التقليدية بين الثقافة الرفيعة والدنيا . فقد كان الهدف الرئيسى من إصدار تلك المطبوعات هو تقديم جيلاً جديدًا من شباب الكتاب . وكان معظم المساهمين من الطبقة المستفيدة من التعليم المجانى الذى طرحه المشروع الثورى . وكان شباب الكتاب ينتمون

إلى الثقافة الشعبية بخلفيتها المتعددة الطبقات ، التى توارثوها عن الأهل ، والتى أخفقت المناهج التعليمية الموحدة بتوجهاتها المتعالية فى محوها .

ومن المساهمين البارزين فى تلك الدوريات الدسوقى فهمى (مواليد ١٩٣٨) ، وهو كاتب - فنان ومترجم . تطرح أعماله التمثيلية تساؤلات حول الإمكانات المرئية الكامنة فى المحيط الثقافى ، ودور الرؤية المدربة تدريبًا غربيًا فى استملاك المعرفة لتوظيفها محليًا . ولما كانت الصورة ذات أهمية فى تشكيل الوعى واستخلاص المفاهيم التى تتجسد فى الكلمة ، اتجه الدسوقى فى تمثيله المرئى والكلامى إلى إنتاج الكلمة من الصورة .

و« النظارة » (١٩٦١) قصة قصيرة تدور حول صراع مواطن عادى كسرت نظارته . ويبدأ المأزق من الرغبة فى الرؤية ولا جدوى الرؤية . ويظل الرجل الذى فقد نظارته يعدلها على منخاره ، وكأنها مازالت على وجهه . هذا القلق إزاء وجود النظارة أو غيابها ، فقدانها ثم نسيان ذلك ، يجسد قلق أعم حول ما إذا كان يحسن إدراك محيطه أم لا . ولكنه سرعان ما يهدأ حينما يرى الموجودات تتلاشى وتنتشر فى الفضاء ، حيث يفعم بتجربة تأثيرية تغنيه عن الرؤية الخطية التى تأسس عليها ، حتى يتمكن من النفاذ إلى ما هو تحت السطح . ولا يقحم الكاتب - الفنان الأسلوب التأثيرى المستخدم فى السرد ، بل يترجم التجربة بصرياً أثناء كتاباتها . فمصدر الكتابة هو رؤيته المنبثقة عن تجربة ترتهن بمكان ، ويعضدها بتقنيات الكتابة التى اكتسبها من داخل ومن خارج الحدود القومية . ويرجع تفرد تجربة الكاتب - الفنان المصرى إلى حضوره الآنى المتأصل فى ماض متعدد الطبقات ، إلى جانب احتكاكه بالغرب وتفاعله مع بعض آلياته المستخدمة فى التمثيل الثقافى . فعلى الكاتب - الفنان المصرى التوسط بين معارف وحفريات ثقافية مغايرة . وهو فى معظم الأحيان يتصرف كشخص حرم من نظارته ، فعجز إبصاره ، وتقّوت ذاكرته ، ففضل الرؤية الغائمة عن الواضحة المعالم . فسوف ينتهى به الأمر إلى اقتناء نظارة جديدة ، ولكنه يحتاج الآن إلى مزج رؤيته الذاتية (ثقافته المحلية) بالثقافة التى استملكها عن الغرب (التكنولوجيا المستقدمة) .

وتروى قصة « الأمطار الموسمية » عن دورة حياة لا ترتهن بالزمن ، ولا تحددها الفصول . فالراوى يعيش تجربة العماد ، أو المولد الثانى لوليده ، فى أثناء دفنه . فصلوات العماد فى الكنيسة تتداخل وطقوس الدفن ، إضافة إلى دعوة المؤذن إلى الصلاة فى المسجد . ويأتى الطفل على صورة أبيه ، والجد على صورة الحفيد . فتواصل

العلاقات بين الأجيال مواز لتداخل العلاقات بين الطوائف . فمن بين الحاضرين للطقوس الكنسية شيخ تنبئ بوقوع الحدث . ويعمل تنبئه على تشفير الوعي/اللاوعى الجمعي/الشعبى .

وكأن الأب/الراوى يعيد معايشة تاريخ مصر بالكتابة عن حياة وليده القصيرة المدى . فالكتابة تحفظ التاريخ العام والخاص ، فإلى جانب الكتابة عن تجربته الشخصية ، يعيد الراوى تمثيل طقس الكتابة الذى حفظه المصريون على امتداد تاريخهم المتعدد ، بالكتابة على جدران دور العبادة ، والمبانى المدنية . فيستعيد الراوى سلسلة من الصور المنبثقة عن حقب تاريخية متنوعة . وهذا التحرك بين الحياة وما بعدها ، الماضى والحاضر ، يضفى على الحاضر سمة البينية ، ووضعية يقينية يعتريها الشك ، وكذلك طفرة من السعادة يشوبها الألم . فالأمطار الموسمية لا تؤكد الاستمرارية الخطية للزمن ، بل تشير إلى تحولات حرجة تتكرر على مدار الأعوام/التاريخ . ويظل القارئ مرتبكًا ، لا يدرى ما إذا كانت القصة تسرد ماضى مصر ، أو أن صوت الماضى يروى عن حاضر تهيأت شروطه سلفًا . فالأمطار الموسمية تساءل مقولة التاريخ يعيد نفسه .

ويعالج الدسوقى فهمى موضوع الأمطار الموسمية فى حياة الفرد والأمة فى لوحته **صورة شخصية** (١٩٩٩ ، زيت على خشب ، ٢٧ خ ٢٢ سم . متحف الفن الحديث بالقاهرة ، شكل ٦٧) . فاللوحة تستعيد التقنيات البصرية المستخدمة فى الصور الشخصية الجنائزية الشائعة فى العصور القبطية والهلينية . فهو يمارس تقنية انتقائية تطعم حاسته البصرية ذات الخلفية المصرية بلمسات من التقنيات التأثيرية ، والتكعيبية والتجريدية التى استوحاها من المدارس الغربية . نتج عن ذلك منظور مركب . فهو يضع وجه ثلاثى الأبعاد فى خلفية ثنائية الأبعاد ، مما يخلق تأثير بصرى مركب . فوضع الوجه الأمامى ، يقيم بعدًا بينه وبين المشاهد لنظرته العدوانية ، بينما تنسحب العينان إلى الداخل حيث يعتريها قلق داخلى . فالتعبير المرتسم على الوجه فى حالة تحفز نحو الخارج ، واستبطان داخلى ، كما تكمن فيه سمات المنتصر والمهزوم . ويصعب تحديد عمر صاحب الصورة الشخصية ، فهو يدمج أربعة مراحل فى حياة الإنسان : براءة الطفولة ، ورعونة الشباب ، نضج الرجولة ، وحزن الكبر . فالصورة الشخصية لا تتصيد لحظة فى حياة صاحبها ، بل تمثل تاريخ حياة فرد ، وربما تاريخ أمة بأكملها .

أما لوحة **عباد الشمس** (١٩٩٣ ، ألوان جواش ، ١٠٣ x ٦٩ سم . شكل ٦٨)

فهى محاكاة ساخرة للوحة فان جوخ الشهيرة التى تحمل نفس العنوان . وعلى اختلاف لوحة فان جوخ ، فالورد فى لوحة الدسوقى فهمى فى حالة ذبول ، وتدلى بتلاته يوحى بهالة محيطة لشكل مقدس ، مسترجعًا الأيقونات القبطية . فالوردات تخلو من الجمال ، ولكنها مفعمة بروح سحرية ، بها مسحة من الحزن المكتوم ، حيث يغلفها ضوء ينفذ من الخلفية . هل تشير آنية الورد إلى حضور ينطوى على غياب الحياة ، أم تمثل لنا الوردات حالها فى مرحلة ما بعد الحياة؟ يعيد الدسوقى فهمى إحياء تساؤلات لازمت المصرى منذ أزمنة ما قبل التاريخ .

تلخص مشروع الحداثة بالنسبة للكاتب - الفنان فى مساءلة المفاهيم القومية الاختزالية ، فى تمثيله الثقافى المرئى والمنطوق - المكتوب . فالبرامج السياسية للقوميين المتشددين قامت على الإقصاء والاستثناء ، متجاهلة شرائح عريضة من المجتمع . ومثل هذه البرامج الثقافية المهيمنة تحت دعاوى الحفاظ على وحدة الأمة ، عرقلت نموها الفكرى . لذا فهناك حاجة إلى نقض خطاب السلطة لتعرية التراكيب اللغوية الصلبة ، والحقيقة الخائلية التى يروجها الإعلام المرئى الراعى للسياسات الاستهلاكية . وهناك حاجة ماسة للترجمة المتبادلة بين المرئى والمنطوق - المكتوب لإنماء وعى ثقافى نقدى للتحول المتجه نحو ثقافة الصورة .

* * *

الاستنتاج

عند الانتهاء من الدراسة يغدو السؤال الخاص « بالحداثة » أكثر إشكالية من ذى قبل . فبالطبع ، يعد مفهوم « الحداثة » مفهومًا لا زمانى متجاوز ، بل تتخذ الحداثة أشكالاً متنوعة ، عند مقاربتها من منظور يتخطى الحواجز المشيدة للفصل بين الثقافات . فكما استدللنا من هذه الدراسة ، يسعى الكاتب - الفنان إلى تمثيل اللحظة الزائلة/الثابتة ، أو تكرار الصدفة ، حتى أثناء تعارض التوجهات نحو الماضى . ففى أزمنة التحول ، يمكن تلخيص التوجهات نحو الماضى إلى اتجاهين رئيسين : فإما تجنيب الماضى وتجاهله ، أو التنقيب عنه لدراسة الاحتمالات الكامنة فيه . فالماضى قد يعد عائقًا للتحديث الاجتماعى ، أو قد يستعاد لمقاومة الميكنة وما نتج عنها من توحيد القياس ، وعادة يُرفض الماضى من قبل الآخذين بالمشروع العلمى الداعى للتحرر من العوائق الفكرية ، فهم يرون فى التراث عائقًا ينبغى التخلص منه . فتتأسس أهدافهم على توظيف العقل لتحقيق أغراض بعينها ، تتخذ موقفًا محايدًا من القيمة . وهذا التوجه يرفضه ذوى الرؤى الروحانية ، حيث يجدون فى العقلنة البحتة ما يقلل من شأن الجانب الروحى ، مما يفقر الحياة وينزع عنها صفة التكامل . كما يعارض القوميون أيضًا هذا الاتجاه المضاد للماضى لأنه يهدد الهوية .

وبصرف النظر عن التوجهات المتضاربة نحو الماضى ، يتوق الآخذين بالحداثة الثقافية إلى تكامل التجربة ، بالمزاوجة بين المرئى والمنطوق - المكتوب . أفضى ذلك إلى التحول إلى ثقافة الصورة ، وهو موقف ثقافى نقدى يقرأ اللغة المرئية أو المنطوقة - المكتوبة بوصفها خطابًا لا نسقًا system ، أى أنه موقف ثقافى يتجاوز الحدود المعرفية ، كما يتغلب الكاتب - الفنان على المنفى الجغرافى ، أو التهميش داخل المجتمع بمساءلة ثنائية الطبيعة/الثقافة التى يتم بموجبها تفسير الماضى . فالربط بين الطبيعى والثقافى ، عادة ما يؤدى إلى تفسير الثقافى على أنه طبيعة متأصلة ، وفيه تجاهلاً للظرف التاريخى ، ولكن من جهة أخرى ، فإن قاربت الدراسات التاريخية الأحداث من منظور خطى يسلم بفكرة التقدم العلمى كمعيار للتقدم البشرى ، قد يفضى ذلك إلى قطيعة معرفية مع الماضى ، والثقافات الأخرى بمعارفها المتنوعة . والمنظور التاريخى الذى يحترم الماضى ، إذا ما انغلق عليه يتسبب فى اختزاله ، مفضيًا إلى رؤية منغلقة ، تجاوزها الكاتب - الفنان ، لأن حفرياته فى ثنايا التاريخ متعددة الرؤى ، يتمخض عنها أما موقفًا طوبويًا ، أو موقفًا معارضًا يُسعى للاستفادة منه فى الحاضر . فالحاضر هو الشاغل الرئيسى فى البلدان الحديثة التحرر ، والتى تعانى من انقسامات فى الرأى حول

الهوية القومية . والكاتب - الفنان برؤيته التكاملية بوسعه مساءلة الخطاب الأصولى المنغلق للقوميين بمزاوجة المرئى والمنطوق - المكتوب فى تمثيله الثقافى . تلك المزاوجة تعيد الثقة فى التآلف الحقيقى للجماعة لأنها تكشف عن بعض الزيف فى اللغة المنطوقة - المكتوبة عند مواجهتها بالصورة ، وقد تفضح بعض الزيف فى اللغة المرئية عبر اللغة المنطوقة - المكتوبة . أى إن كانت اللغة المنطوقة - المكتوبة قد تجمدت فى نسق يسفر عن ذهن أحادى فى تصوراته ، فاللغة المرئية قد تلمح إلى تعددية ثقافية تستجوب إعادة النظر فى نسق اللغة المنطوقة - المكتوبة الراسخ فى الأذهان . وبالمثل ، إذا ما تكلست الصورة فى قالب ادعائى أو استهلاكى ، فالكلمة هى الوسيط المستخدم لتعريتها .

* * *

المراجع الأجنبية

Altieri, Carles.(1984). "Surrealist 'Materialism". *Dada/Surrealism* 13 :94-103.

Arp, Jean. (1948) *On My Way: Poetry and Essays*: 1912-1947. Trans. A. I. Van Eyck NY: Wittenborn, Schultz.

_____ . (1974). *Jours effeuilles: Collected French Writings*. Ed.. & Introd. Marcel Jean. Trans. Joachin Newgroschel. London: Calder & Boyars.

Ayouti, Amin. (1976). "Sons & Lovers". *Romantic Realism in English* Literature. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop.

"Blake, William. (1991). *The Book of Thel*. Ed. Nancy Bogen. NY: The New York Public Library, Providence Brown UP.

British Art and Modern Art: Search Tate Collections." Online. Internet. 1 August 2000.Available:http:// WWW.tate. Org.uk/servlet/Awoek?id=6878

Blamires, David. (1972). *David Jones: Artist & Writer*. Toronto: Toronto UP.

Burroughs, William. (rpt.1992). *The Ticket that Exploded*. NY: Grove Press.

_____. (rpt.1992). The Soft Machine. NY: Grove Press.

Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: C. T.: Wesleyan UP.

______. (2000). "Artist's Print". 2 pag. Online. Crown Print. Internet. 7 July 2000. Available: http://www.crownpoint.com/html/cage_where.html

_____. (1993). *Literary Works: Selections*. Ed. Richard Kostelanetz Limelight Editions.

Cameron, Dan, (1998). "Living History: Faith Ringgold's Rendezvous with the Twentieth Century." *Dancing at the Louvre*. Berkeley: California UP.

Camfield, William A. M. (1993). *Max Ernst: Dada & the Dawn of*

Surrealism. Intord. Wenner Spies. Pref. Walter Hopps. Munich: Prestel-Verlag.

Cardinal, Roger & Short, Robert. (1970). *Surrealism*. London: Studio Vista.

_____. (1989). *The Landscape Vision of Paul Nash*. London: Reaktion Books. Carr, Emily. (1941). Klee Wyck. (out of print).

_____. (1946). *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*. Forward Ira Dilworth. Toronto: Oxford UP.

_____. (1997). *The Complete Writings of Emily Carr*. Washington: Washington UP.

Carrington, Leonora. (1989). *The House of Fear, Notes from Down Below*. London: Virago Press.

_____. (1993). *The Seventh Horse and Other Tales*. London: Virago Press.

_____. (1994) . T*he Hearing Trumpet*. London: Virago Press.

Cavanaugh, Cecelia J. (1995). *Lorca's Drawings & Poems: Forming the Eye of the Reader*. London: Associated UP.

Dadoun, Roger et al. (1976). *Ruptures sur Henri Michaux*. Paris: Payot.

Danto, Arthur. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard UP.

El-Habel, Fawaz.(1997). "Gibran Cyber Library: Paintings." Online. Gibran's Page. Internet. 1st August 2000. Available: http:// impact.civil.columbia.edu/~fawaz/gibran7.gif

____. (2000). *Wyndham Lewis: Painter & Writer*. New Haven: Yale UP.

Fanon, Frantz. (1969). "On National Culture". *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin.

Foster, Hal. (ed.) (1983).*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.

Fleming, Richard & Duckworth, William. (1989). *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated UP.

Flogarait, Leonard. (1998). *Mural Painting & Social Revolution in Mexico: 1920 -1940: Art & The New Order.* Cambridge, NY: Cambridge UP.

Foucault, Michel. (1991). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison.* NY: Vintage Books.

Fry, Roger. (n.d.) *Vision & Design.* NY: Brentano's.

Gibran, Khalil. (1923; 1951). *The Prophet.* NY: Alfred A. Knopf.

___. (1932). *The Wanderer: His Parables & His Sayings.* NY: Alfred A. Knopf.

Gibson, Ann. (1998). "Faith Ringgold's Picasso's Studio." *Dancing at the Louvre.* Berkeley: California UP.

Gillespie, Diane Filby. (1988). *The Sister's Arts: The Writing & Paintings of Virginia Woolf & Vanessa Bell.* NY: Syracuse UP.

Gimeno-Ribelles, Blas. (1987). "Ramses Younane, peintre de l'absolu". *Les Cahiers de Chabramant.* 5 ((t(): 183-87.

Grudin, Eva Ungar. (1993). *Stitching Memories: African-American Story Quilts.* Mass: Willaiams College Museum of Art.

Henein, Georges.(1968). "Henri Michauz, Poete du Secret." *Magazine Litteraire* 2 (septembre).

_____. (1987). "Poeme sur un dessin de Ramses Younane." *Les Cahiers de Chabramant* 5 ((t(): 172-76.

_____. & Younane, Ramses. (1987). "Notes pour une asc(se hysterique." *Les Cahiers de Chabrament* 5 ((t(): 161-66.

Hesse, Hemann. (1974). *My Belief: Essay on Life & Art.* Trans. Denver Lindley. NY: Farrar, Strauss & Giroux.

_____. (rpt. 1990). *The Glass Bead Game.* Trans, Clara Winston. NY: Henry Holt.

_____. (1999). "Hermann Hesse Catalog Exhibition. Oglethrope Museum."

(14-30 May). Online. Oglethrope University Page. Internet. 26 July 2000. Available: http://museum.oglethrope.edu/p_ex_hesse.htm

Jones, David. (1959). *Epoch & Artist: Selected Writings*. Ed. Harman Grisewood. London: Faber.

_____. (1955; 1962). *The Anathemata: Fragments of an Attempted Writing* NY: Chilmark Press.

Kandinsky, Wassily. (1947). *Concerning the Spiritual In Art & Painting in Particular*. Trans. Sadler. NY: Witlenborg, Schultz.

_____. (1981). *Sounds*. Trans. Elizabeth R. Napier. New Haven: Yale UP.

Klee, Paul. (1960). *Drawings*. NY: H.N. Abrams.

_____. (1964). *The Diaries of Paul Klee: 1908-1918*. Ed. & Introd. Felix Klee. Berkeley: California UP.

_____. (1991). *Dialogue with Nature*. Ed. Ernst-Gerhard Guse. Trans. Michael Robinson. NY: Prestel-Verlag.

Kostelanetz, Richard. (1987). *Conversing with Cage*. NY: Limelight Editions.

_____. (1990). "Anarchist Art - The Example of John Cage."Online. Internet. 3 August 2000. Available : http://www.tao. co/nbreedom/trans/jan 90. hten/

Kuspit, Donald. (1996). *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*. NY: Cambridge UP.

Lawrence, D. H. & Miller, Henry. (1958). *Pornography and Obscenity: Handbook For Censors*. Michigan: Fritjof-Karla Pubblicatons.

_____. (1961). *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. London: Heinemann.

_____. (1962). *The Collected Letters of D. H. Lawrence. Ed. Introd. Harry* T. Moore. London: Heinemann.

_____. (1968). *The Rainbow*. London: Heinmann.

____. (1979). *The Letters of D. H. Lawrence.* Ed. George J. Zytaruk & James T. Boulton. NY: Cambridge UP.

____. (1985). *A Study of Thomas Hardy & Other Essays.* Ed. Bruce Steele.NY: Cambridge UP.

Leonhard, Kurt. (1967). *Henri Michaux.* London: Thames & Hudson.

Lewis, Wyndham. (1918; 1951). Tarr. London: Metheun..

____. (1927, 29; 1994). *The Enemy: A Review of Art & Literature.* Xxxxx Black Sparrow Press.

____. (1989). *The Art of Being Ruled.* Santa Rosa, California: Black Sparrow Press.

____. & Edwards, Paul. (1986). *The Caliph's Design.* Santa Rosa, California: Black Sparrow Press.

Lorca, Fredrico Garc(a. (1982). *Antologea Poetica.* Barcelona: Ediciones Orbis.

Luthi, J. J. (1982). "Le mouvement surrealiste en Egypte". Melusine 3 : 18-35.

Lyotard, Jean Franeois. (1984). La *Condition Postmoderne.* Trans. Geoff Bennigton & Brian Massumi. Foreward: Fredric Jameson. Minneapolis: Minnesota UP.

Magritte, Rene. (1979). *Ecrits Complets.* Paris: Flammarion.

Mengham, Rod. (1994). "From Georges Sorel to Blast". *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe: 1910-1939.* Eds. Jana Howlett & Rod Mengham. Manchester: Manchester UP: 33-44.

Michaux, Henri. (1950; 1963). *Peindre.* Paris. Passage.

____. (1957). *Vitesse et Tempo.* Brussels: Quadrum III.

____. (1975). *Ideogrammes en Chine.* Montpelier: Fata Morgana.

____. (1983). *Par Surprise. Paris;* Fata Morgana.

____. (2000). *La Nuit Remue.* Paris: Poesie/Gallimard. Rep. Online. Club

des Poetes. Internet. 21 July 2000. Avaialble:http://www.franceweb.fr/poesie/michaux1.htm

Miller, Henry. (1960). *To Paint Is To Love Again.* Alhambra, CA: Cambria.

Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations.* Chicago: Chicago UP.

Muller, Eva. (1999). "The Paintings of D. H. Lawrence." 3 pag. Online. Cybercity. 21 July 2000. Available: http://users.cybercity.dk/~bcc14498/moller/dh.htm

Orozco, Jose Clemente. (1962). *An Autobiography.* Trans. Robert C. Stephenson. Introd. John Palmer Leeper. Austin: Texas UP.

Porush, David. (1985). *The Soft Machine.* NY: Metheun.

Praz, Mario. (1970). *Mnemosyne: The Parallel between Literature & the Visual Arts.* NJ: Princeton UP.

Renzio, Toni del & Scott, Duncan.(1986). *Surrealism in England: 1936 and After. Catalogue of an Exhibition held at Canterbury College of Art.* Kent County Council.

Ringgold, Faith. (1991). *Tar Beach.* NY: Crown Publishers.

_____.(1992). *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky.* NY: Crown Publishers.

_____. (1995). *We Flew Over the Bridge: The Memoirs of Faith Ringgold.* Boston: Little Brown.

_____. (1995). *My Dream of Martin Luther King.* NY: Crown Publishers.

_____. (1996). *Bonjour Lonnie.* NY: Hyperion.

_____. (1998). *The Invisible Princess.* NY: Crown Publishers.

_____.(1998). *Dancing at the Louvre: The French Collection & Other Story Quilts.* Berkeley: California UP.

_____. (1997-2000) "*May I introduce Myself?*" Online. Anylcanfly.

Internet.30 June 2000. Available: ! httpp: www. artincontext. arg/artist/ ringgold/bis.htm

Robbe-Grillet, Alain, & Magritte, Rene. (1995). *La Belle Captive.* Trans. and Introd. Ben Stotzfus. Berkeley: California UP.

Russell, Charles. (1985). *Poets & Prophets & Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post-Modernism.* Oxford: Oxford UP.

Schlieker, Andrea. (ed.) (1991). *Leonora Carrington: Paintings and Drawings: 1940- 1990.* London: Serpentine Gallery. Includes studies by Marina Warner, Whitney Chadwick, Edward James, and L. Carrington's "La Debutante".

Shadbolt, Doris. (1990). *Emily Carr.* Vancouver; Douglas & McItgre.

Shaviro, Steven. (1995). "William Burroughs." 5 pag. Online. Doom Patrols. Internet. 13 July 2000. Available: htttp://dhalgren.english.washington.edu/ ˜steve/ch10.html

Steiner, Wendy. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature & Painting.* Chicago: Chicago UP.

Sypher, Willie. (1960). *Rococo to Cubism in Art & Literature.* NY: Random House.

Tagore, Rabindranath. (1917). *Nationalism.* London: Macmillan.

_____. (1966). *One Hundred & One Poems.* Bombay: Asia Publishing House.

_____. (1970). *Tagore Reader.* ED. Amiya Chakravarty. NY: Beacon Press.

Torgovnick, Marianne. (1985). *The Visual Arts: Pictorialism and the Novel: James, Lawrence & Woolf.* NJ: Princeton UP.

Weber, Max. (1989). *The Protestant Ethic & The Spirit of Capitalism.* Trans. Talcott Parsons, London: Unwin Counterpoints.

Wild, Stefan. (1975). "Nietzshe & Gibran." *Gibran of Lebanon.* Eds. Suheil Badi Bushrui & Paul Gotch. Beirut: American UP: 59-77.

Woolf, Virginia. (1940). *Roger Fry: a Biography.* NY: Harcourt & Brace,

_____. (1984). *Diary: 1936-1941.* Ed. Ann Olivier Bell. NY: Harcourt & Brace Jovanovich.

Younane, Ramses. (1987) "La deagregation des mythes." *Les Cahiers de Chabramant* 5 (Ete) 167-71).

_____. (1987). "L'art d'une guerre al'autre." *Les Cahiers de Chabramant* 5 (Ete) 177- 82.

* * *

المراجع العربية

* **أبو عوف ، عبد الرحمن . (١٩٧٨) . القصة القصيرة فى الستينيات** . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب .

* **أبو غازى ، بدر الدين . (١٩٧٨) . رمسيس يونان . القاهرة** : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* **القصاص ، جمال . (١٩٩٩) . « الفنان المصرى عز الدين نجيب فى معرضه الجديد** : نداء الواحة مرثية لسكون الصحراء المشمس » . الشرق الأوسط (٢٧ أغسطس) ١٢ .

* **بقشيش ، محمود . (١٩٧٦) . « عز الدين نجيب والاختيار الثالث »** . الطليعة (يونيو) ١٧٧-١٧٨ .

* **______ . (١٩٨٤) . « عز الدين نجيب بين فن المستوى وفن التأثير »** . إبداع (أكتوبر) ١٢٤-١٣٨ .

* **حلمى ، وفاء . (٢٠٠٠) . « فى تكريم عز الدين نجيب عاشق الصحراء الذى لا يشيخ »** . جريدة العربى (٢٠ يوليو) ١٦ .

الخراط ، إدوار . (١٩٩٦) . ضربتنى أجنحة طائرك : قصائد إلى أحمد مرسى القاهرة : دار حور .

* **______ . (١٩٩٧) . الفنان أحمد مرسى شاعرا تشكيليا القاهرة** : الهيئة العامة لقصور الثقافة .

* **سعيد ، سيد . (١٩٩٢) . « عز الدين نجيب بين التشكيل والتأويل »** ، إبداع ٤٦ (يونيو) ١٠ صفحات .

* **الشارونى ، صبحى . (١٩٩٣) . المثقف المتمرد رمسيس يونان . القاهرة** : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* **« عز الدين نجيب** : ملف خاص » . (١٩٩٨) . الشموع ٤٦ (يناير-مارس)٧٥-١٠٦ .

* **غريب ، سمير** . (١٩٨٦) . السريالية فى مصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* ______ . (١٩٩٩) . الهجرة المستحيلة : **سمير رافع من درب اللبانة إلى باريس** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة .

* **العطار ، مختار** . (١٩٩٨) . **رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٣ أجزاء .

* **العيوطى ، أمين** . (١٩٨٨) . « **د . ه . لورانس** » . دراسات فى الرواية الإنجليزية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

* **فرج ، مجدى** . (١٩٩٨) . « **طاغور شاعرا تشكيليا** » . صوت الشرق ٤٠٧ (سبتمبر - أكتوبر) ١٥ - ١٧ .

* **فهمى ، الدسوقى** . (١٩٦١) . « **النضارة** » . المساء (٦ نوفمبر) .

* ______ . (١٩٦١) . « **البيضة** » . المساء (١٣ يوليو) .

* ______ . (١٩٦٣) . « **الواد كبر** » . المساء (٣٠ يناير) .

* ______ . (١٩٦٣) . « **الصدأ** » . المساء (٢٠ فبراير) .

* ______ . (١٩٦٥) . « **حمير التتريب** » . المساء (٣ مارس) .

* ______ . (١٩٦٩) . « **الجلباب الأبيض** » . جاليرى ٦٨ (فبراير) .

* ______ . (١٩٦٩) . « **سقوط قلعة الخيال** » . المساء (٢٤ مايو) .

* ______ . (١٩٦٩) . « **بار العزلة** » . سنابل .

* ______ . (١٩٦٩) . « **الأمطار الموسمية** » . المساء (٦ يونيو) .

* ______ . (١٩٦٩) . « **الآلة** » . المساء (٢٦ نوفمبر) .

* ______ . (١٩٧٣) . « **خط الاستواء البارد** » . الكاتب .

* ______ . (١٩٧٥) . « **المقبرة تحت المسكن** » . الهلال (إبريل) .

* ______ . (١٩٩٧) . **فرانتس كافكا** : **الدودة الهائلة** : الأعمال الكاملة . (ترجمة) . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة .

* ______ . (١٩٩٧) . **فرانتس كافكا** : **رسائل إلى ميلينا** . (ترجمة) . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة .

* **كامل ، فؤاد** . (١٩٩٢) . **تأملات فى الفن** . القاهرة : دار المعارف .

* **مرسى ، أحمد** . (١٩٩٤) . **قصائد مختارة** . ودراسة لإدوار الخراط . القاهرة : طبعة خاصة .

* ______ . (١٩٩٧) . **قطوف من أزهار حقول الأسبرين : ١٩٤٨-١٩٦٨** . القاهرة : دار شرقيات .
* **منصور ، صبرى** . (٢٠٠٠) . **دراسات تشكيلية** . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الفنون التشكيلية .
* **نجيب ، عز الدين** . (١٩٨٥) . **فجر التصوير المصرى الحديث** . القاهرة : دار المستقبل العربى .
* ______ . (١٩٨٥) . **الصامتون** . القاهرة : طبعة خاصة .
* ______ . (١٩٧٥؛ ١٩٨٦) . **أغنية الدمية** . القاهرة : دار الفكر للثقافة والتوزيع .
* ______ . (١٩٩٧) . **التوجعه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر** . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة .
* ______ . (١٩٩٨) . **مواسم السجن والأزهار** : المثقف والسلطة . القاهرة : الشركة الإعلامية للطباعة والنشر .
* « **يحيا الفن المنحط : السريالية فى مصر ، ملف خاص** » . (١٩٩٢) . الكتابة الأخرى الكتاب الثالث (ديسمبر) .
* **يونان ، رمسيس** . (١٩٦٩) . **دراسات فى الفن** . القاهرة : المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، ودار الكاتب العربى للطباعة والنشر .

* * *

قائمة اللوحات

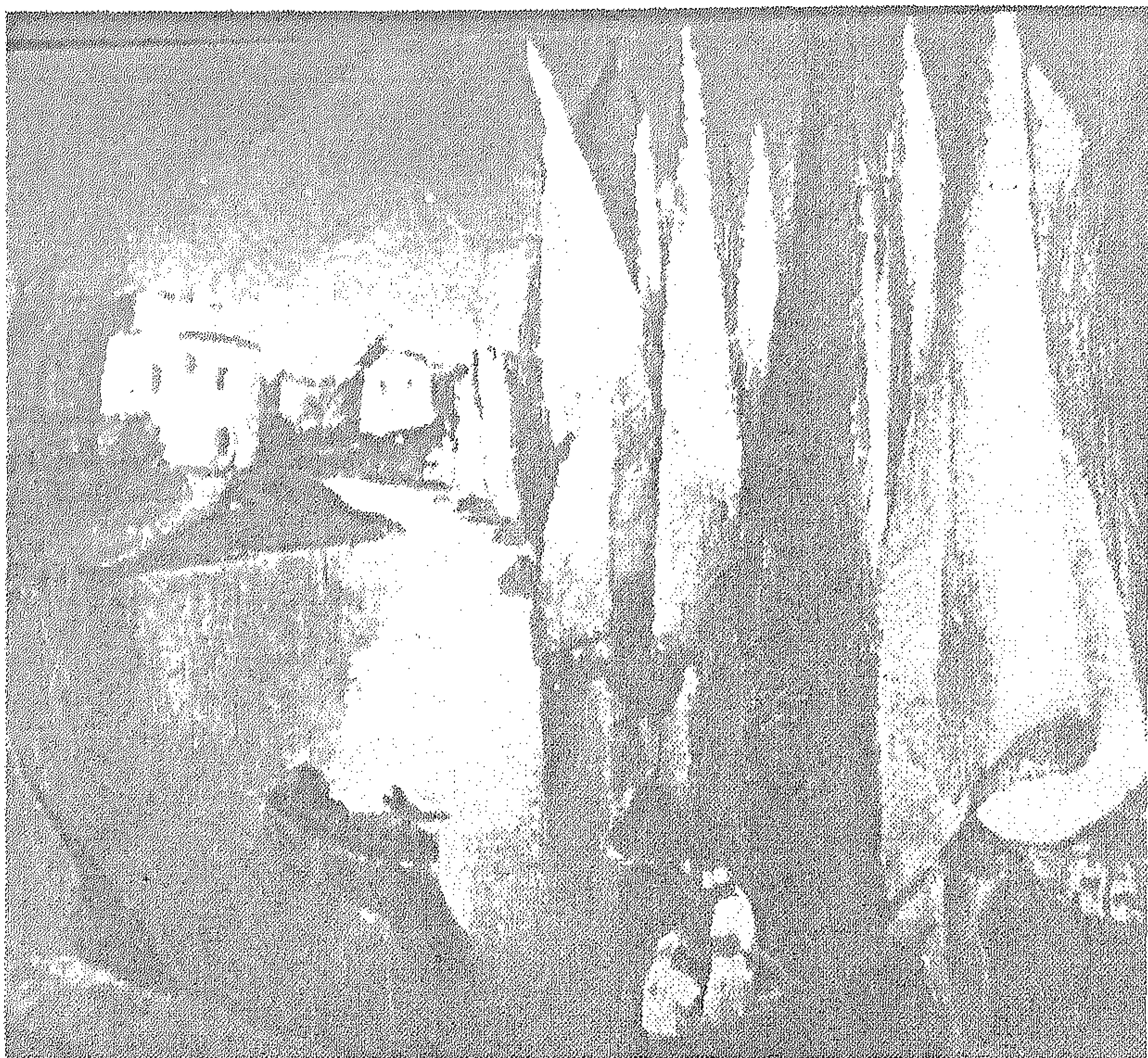
* * *



شكل رقم (١)



شكل رقم (٢)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



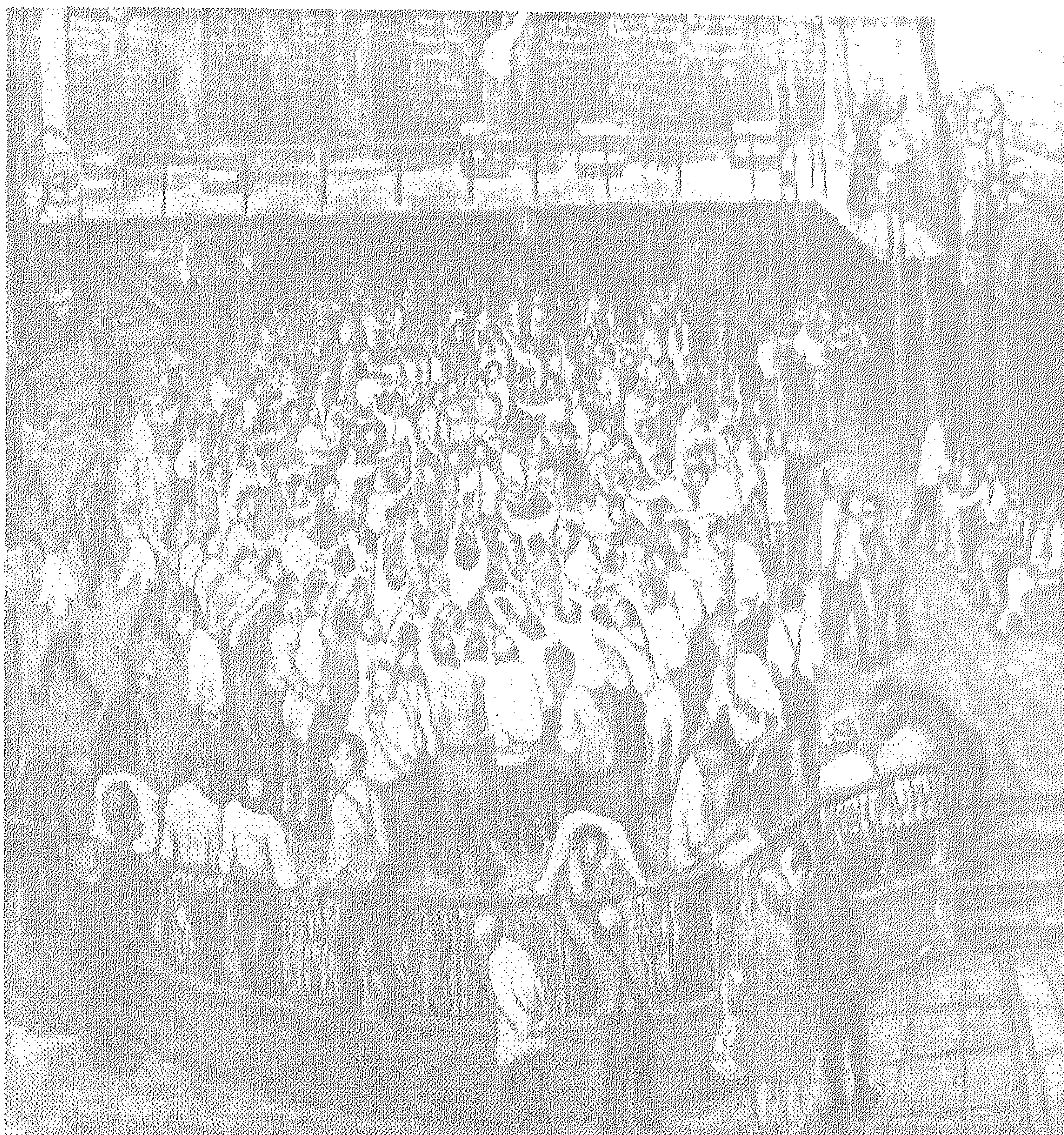
شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



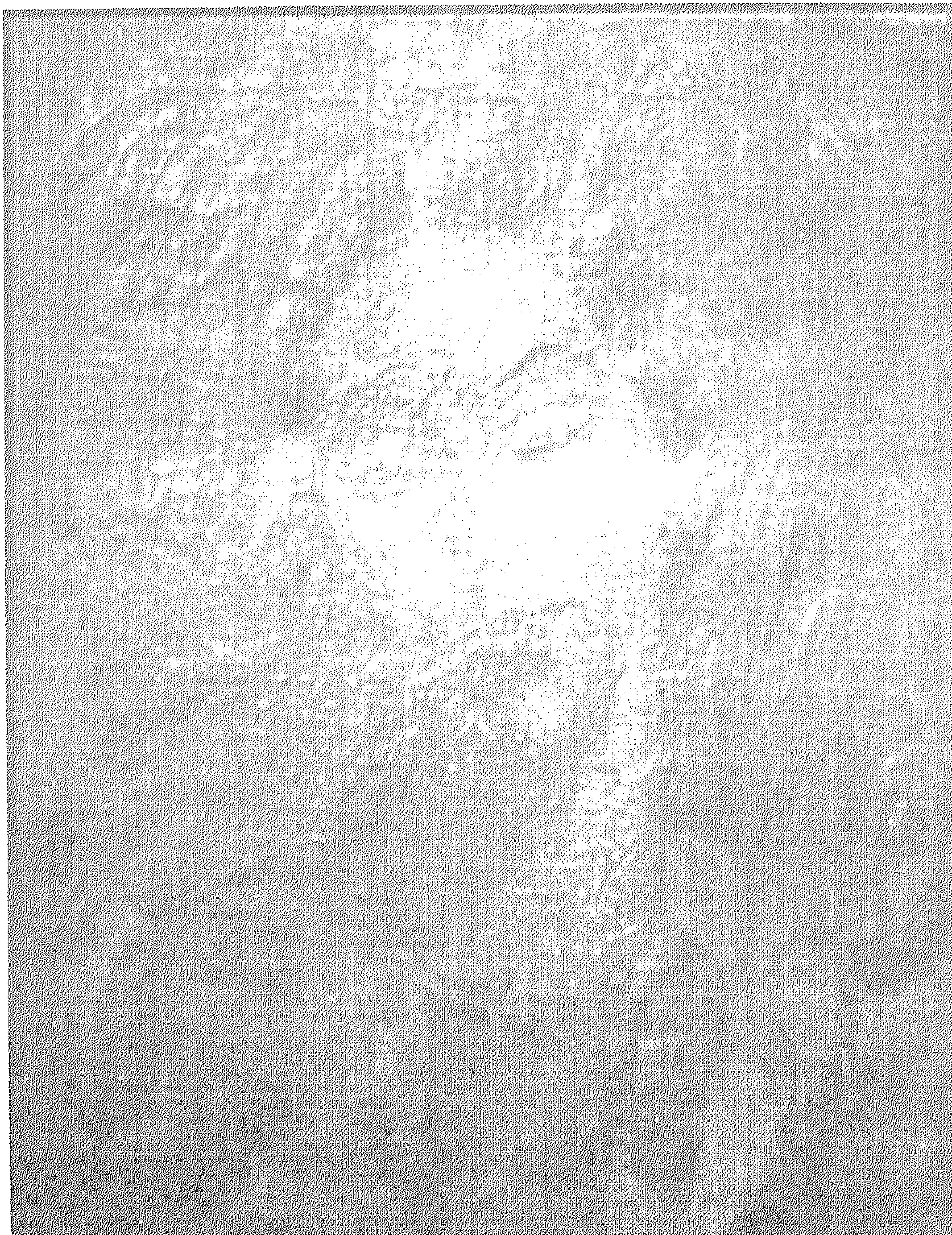
شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



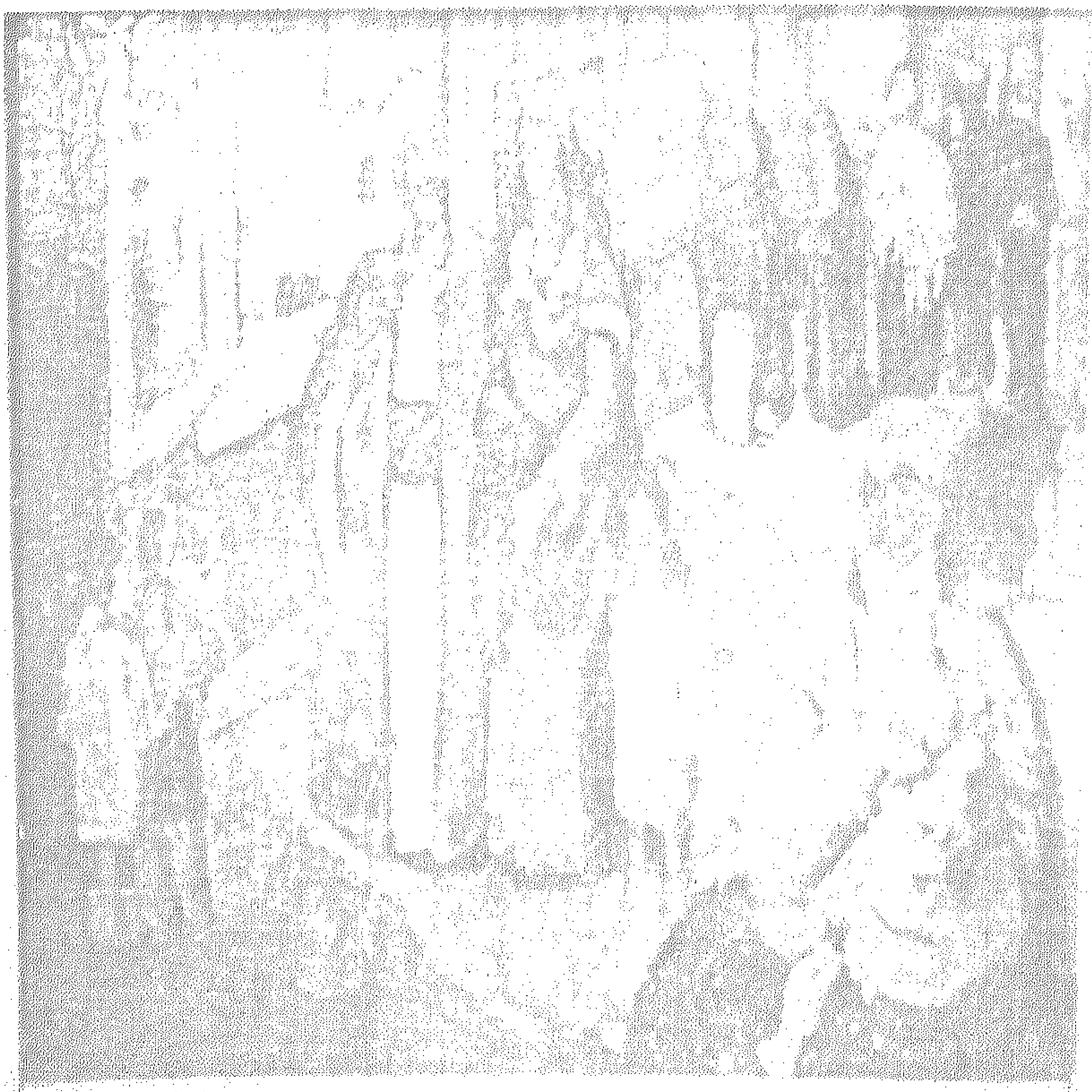
شكل رقم (١٠)



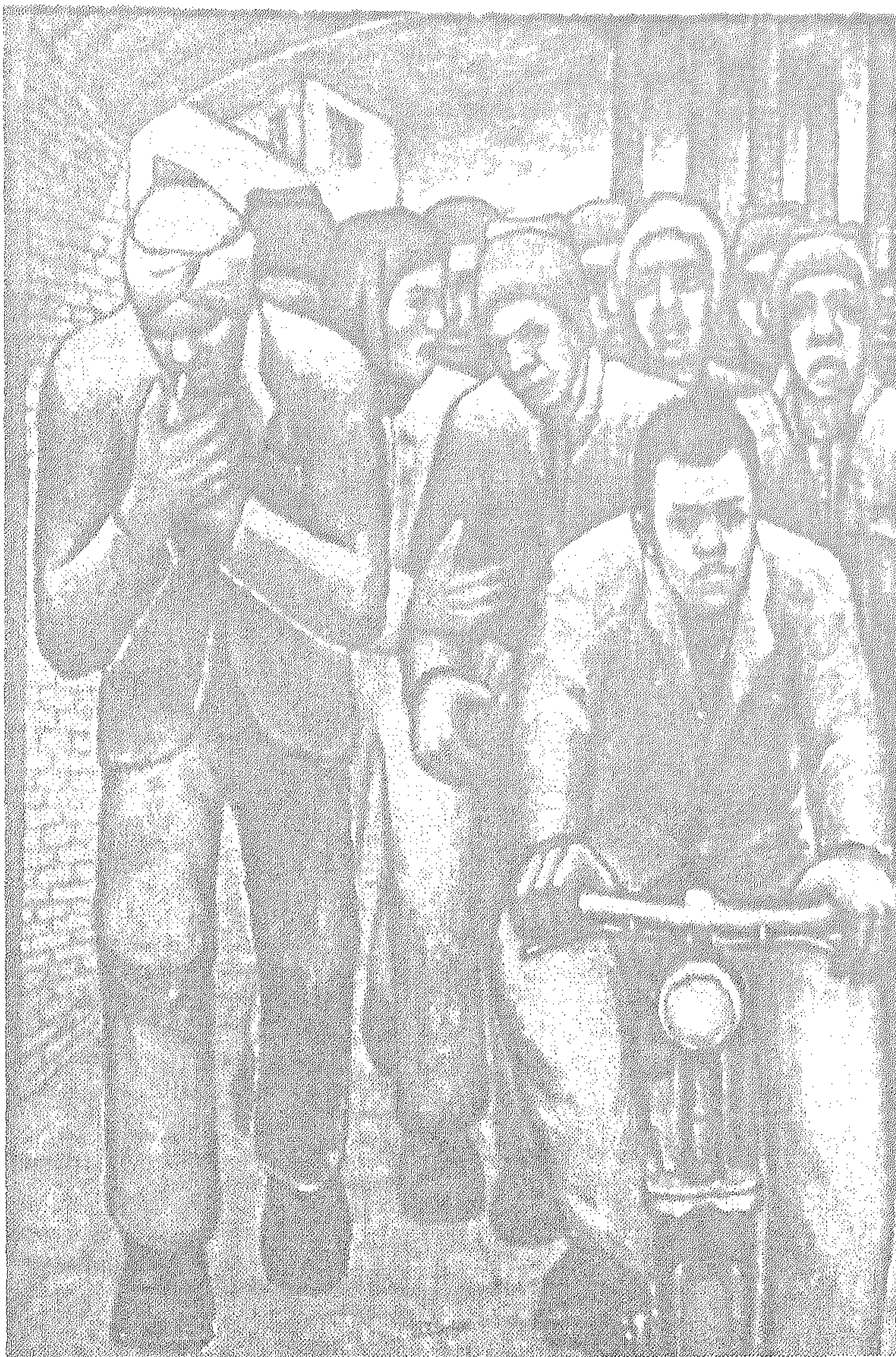
شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)



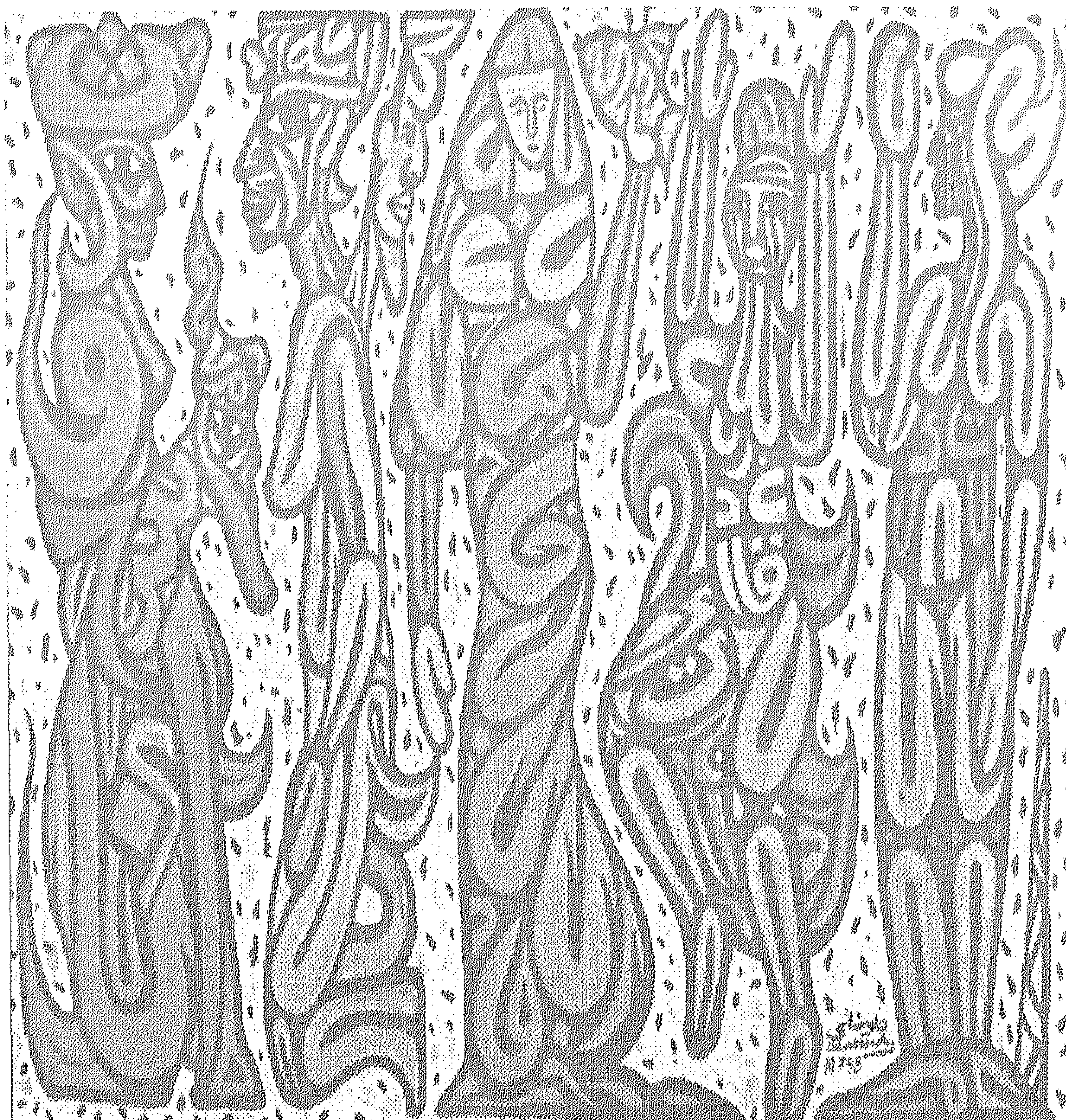
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)



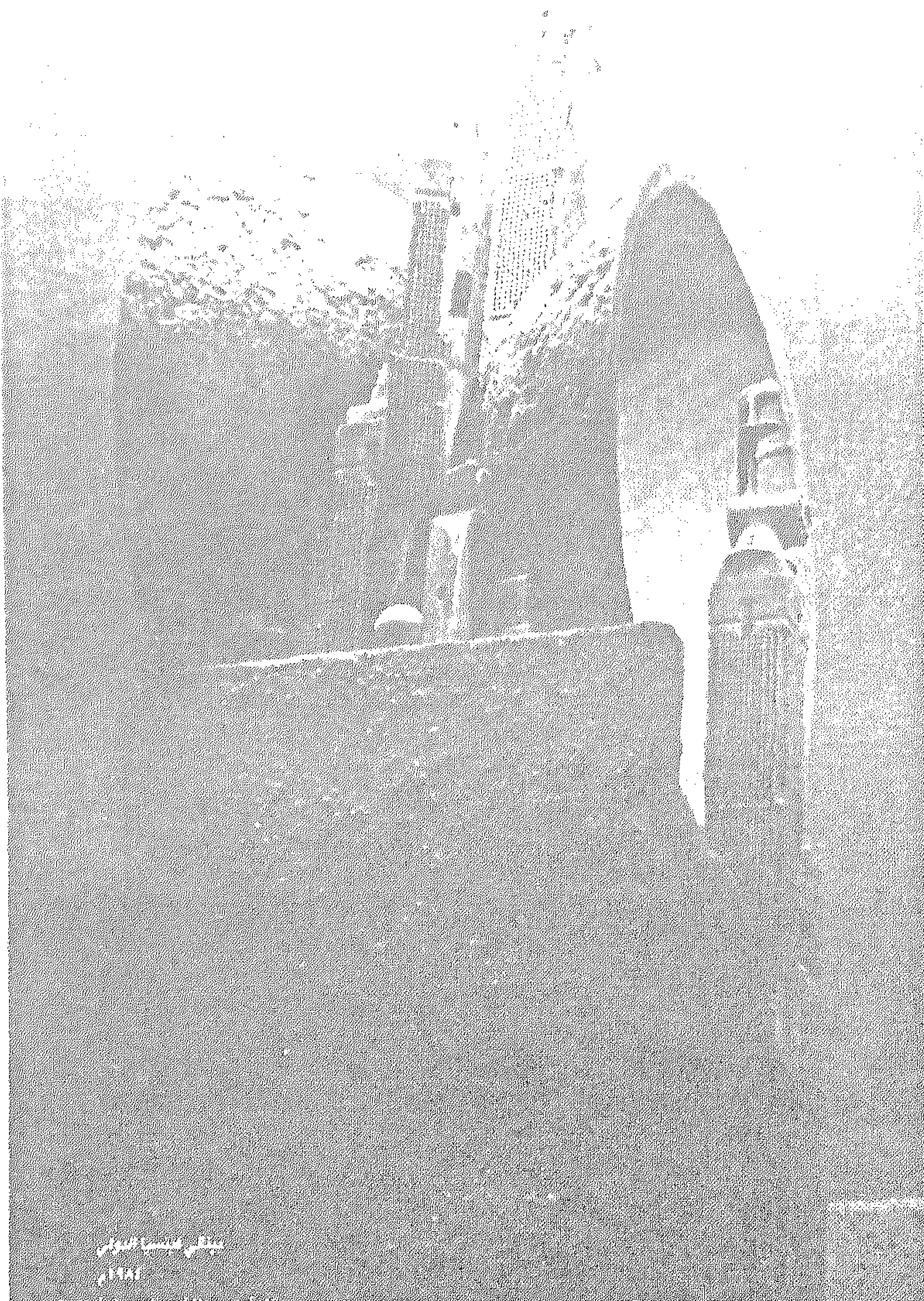
شكل رقم (١٦)



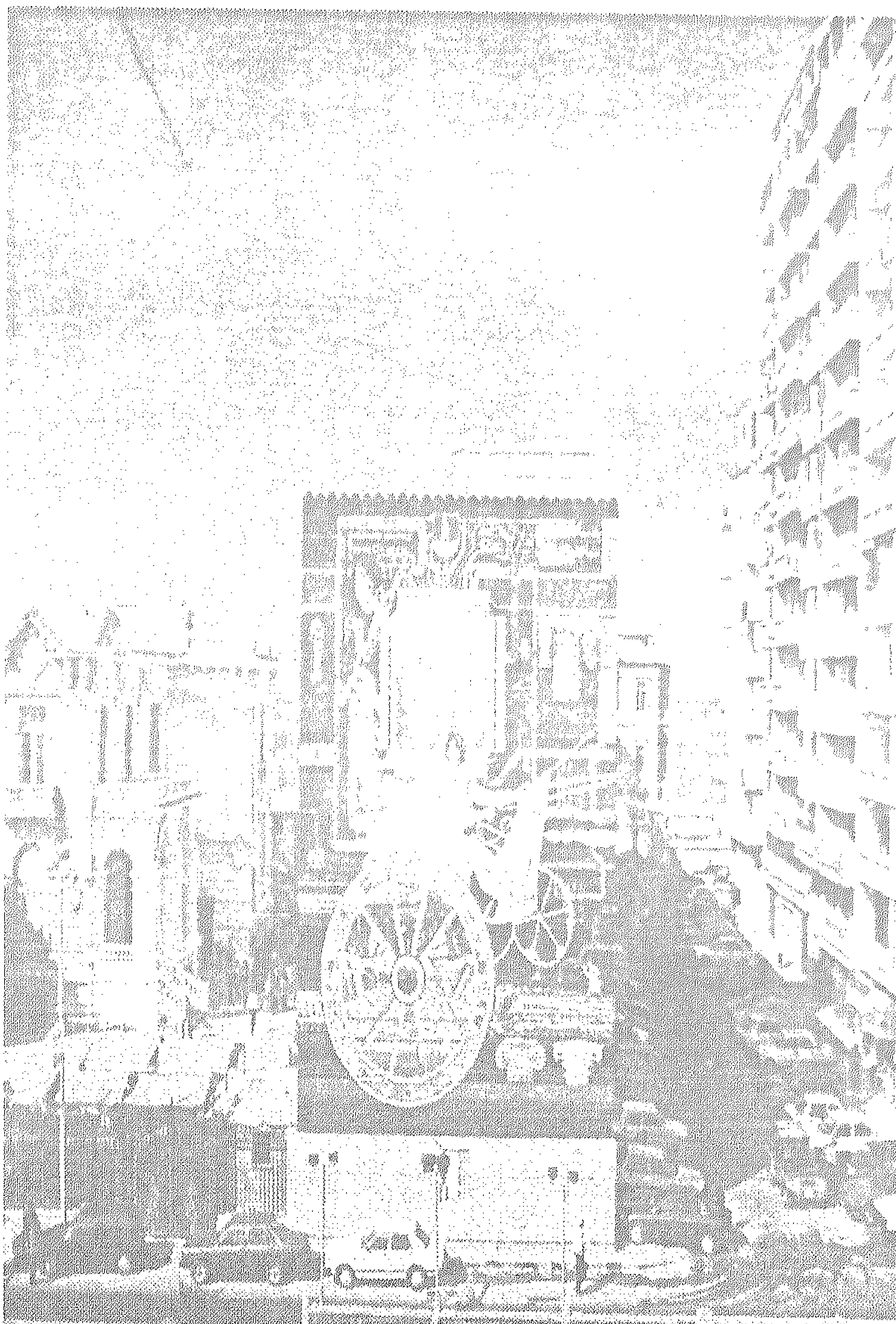
شكل رقم (١٧)



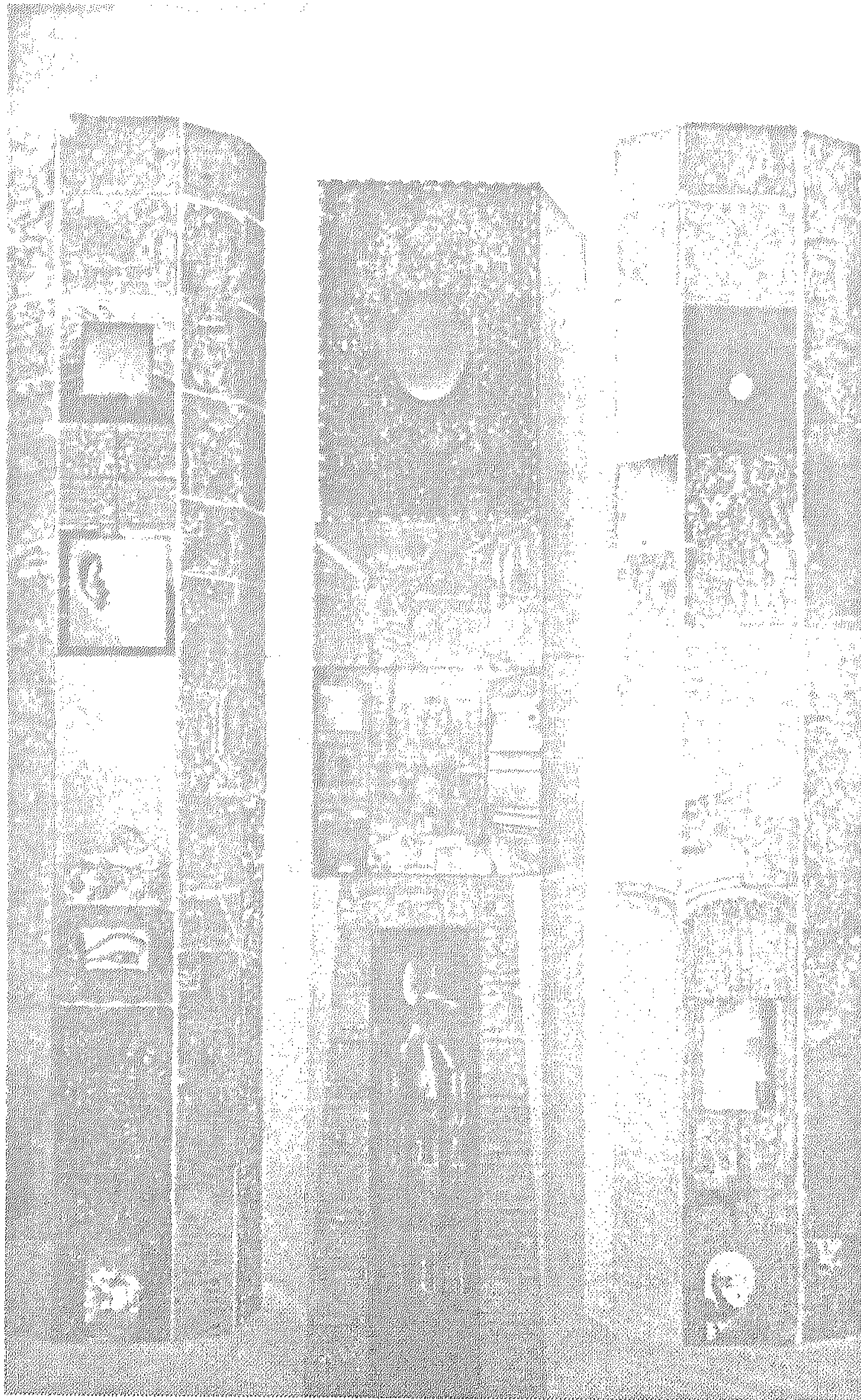
شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢١)



شكل رقم (٢٢)



شكل رقم (٢٣)



شكل رقم (٢٤)



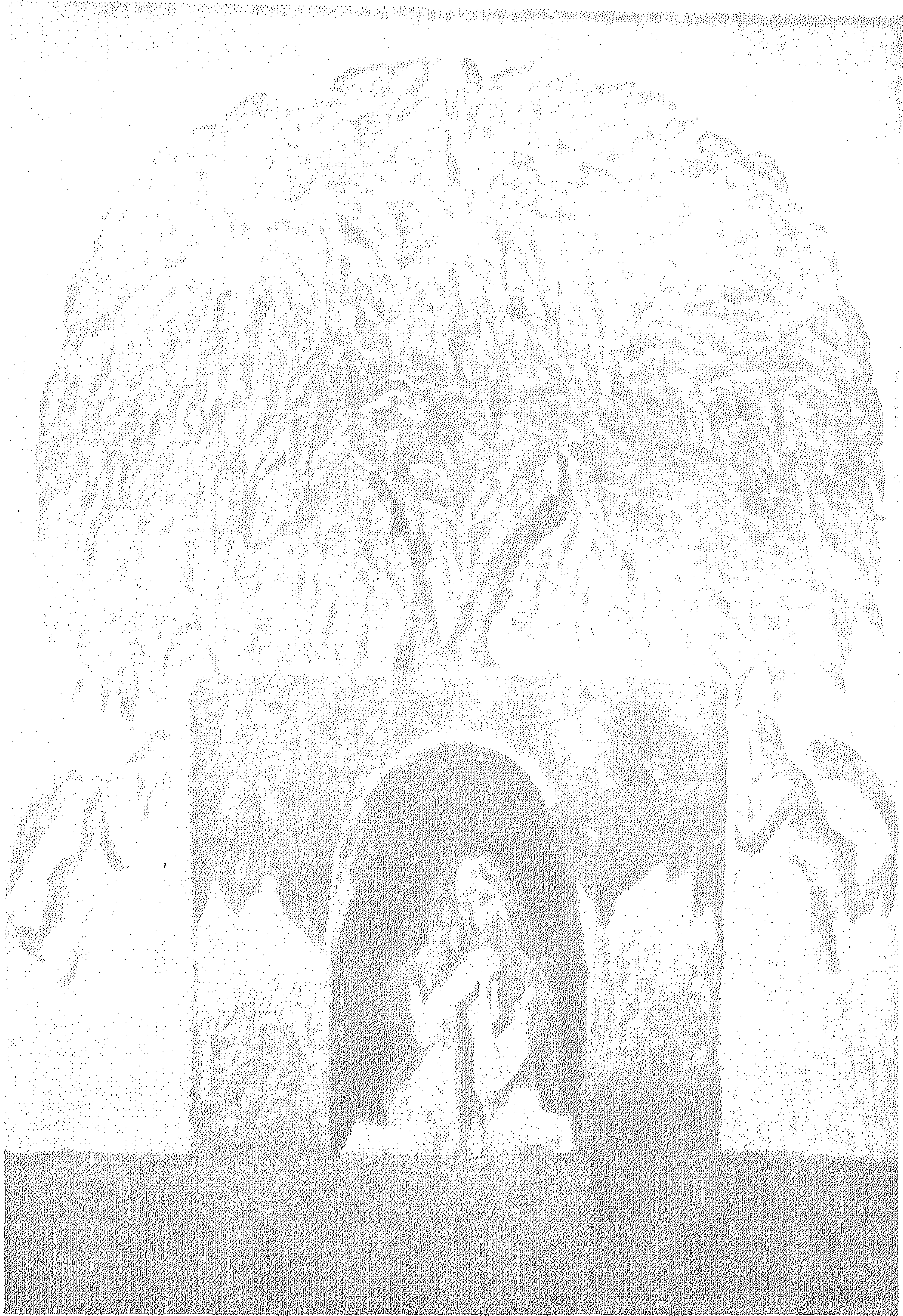
شكل رقم (٢٥)



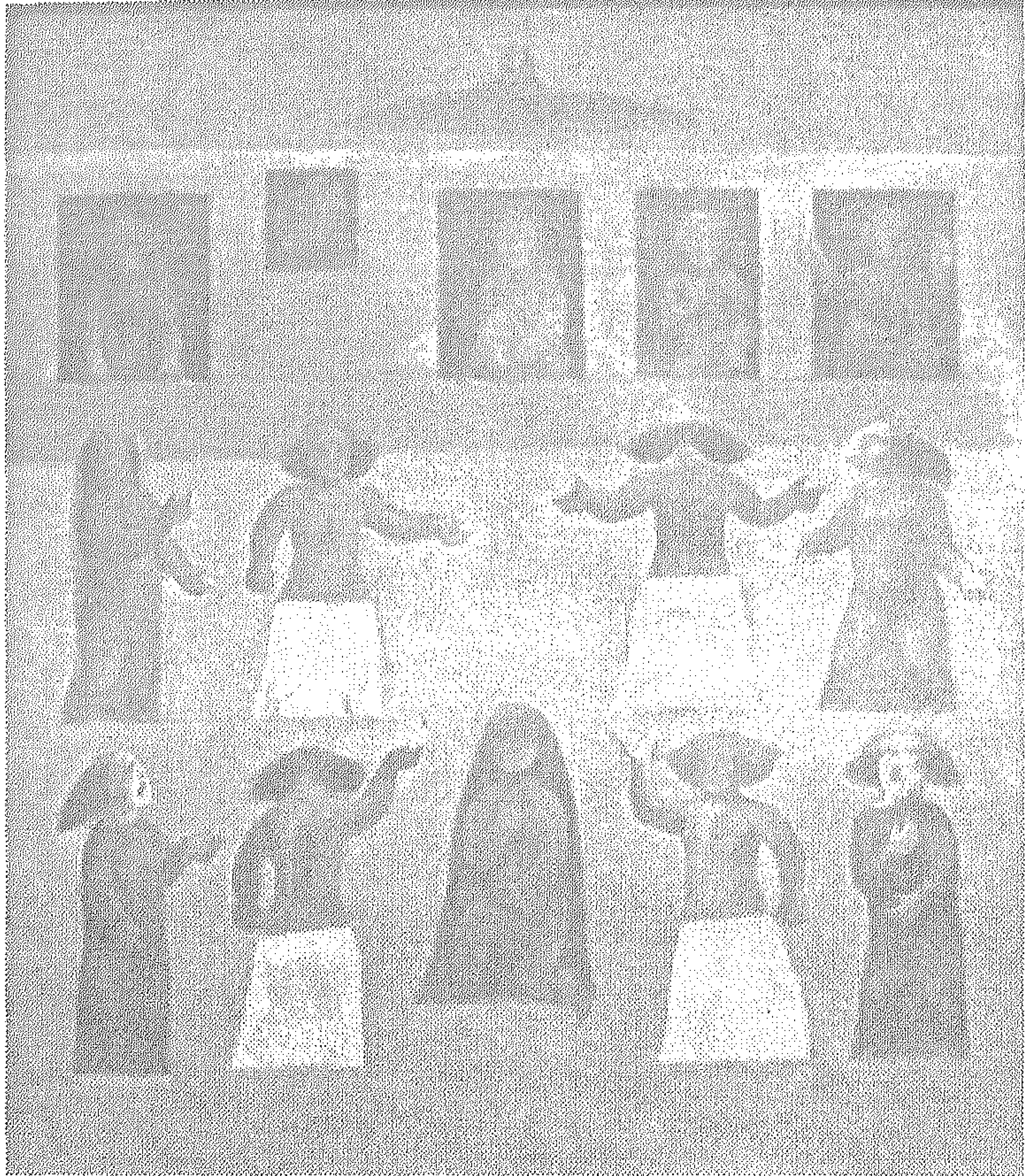
شكل رقم (٢٦)



شكل رقم (٢٧)



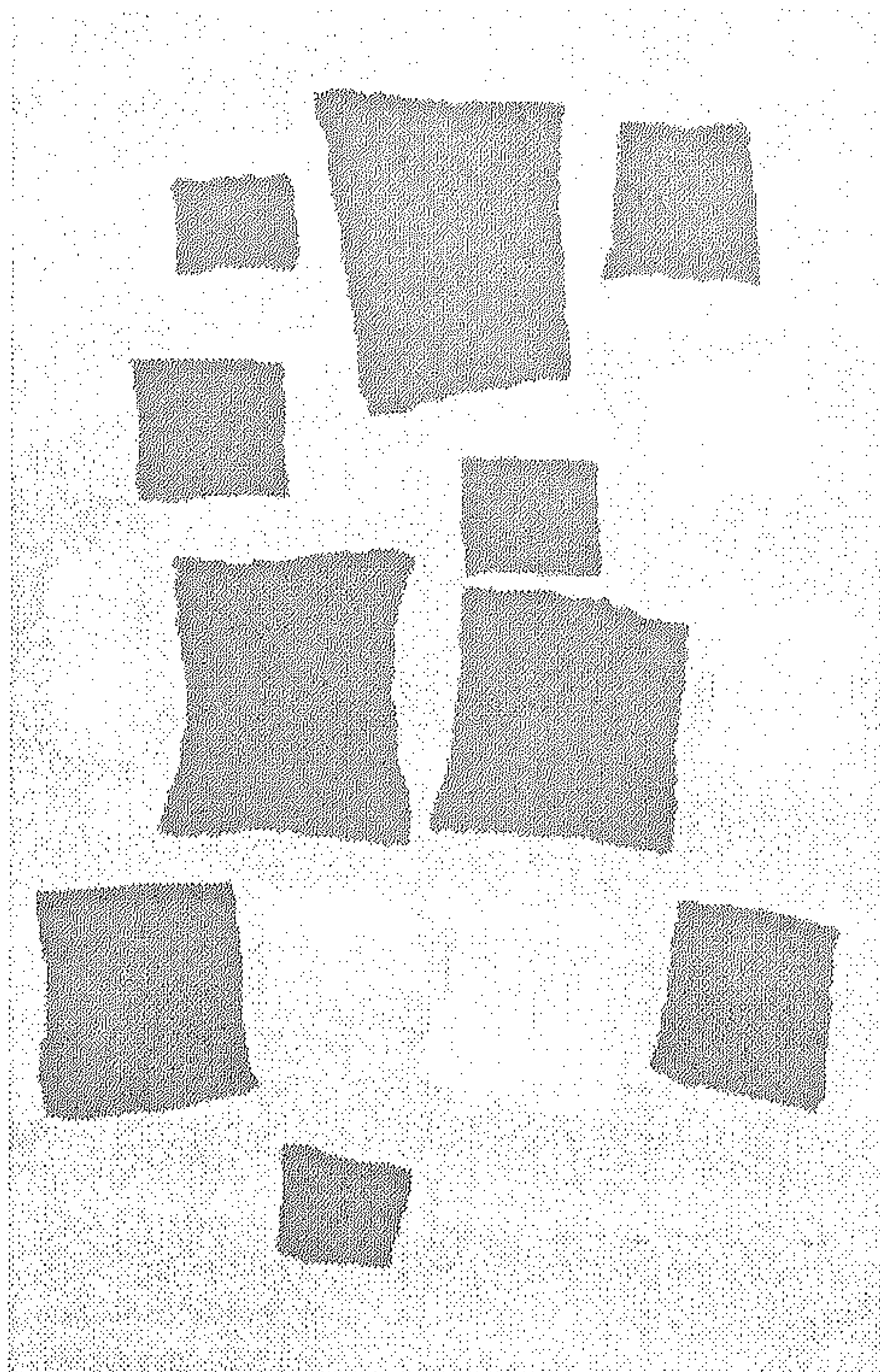
شكل رقم (٢٨)



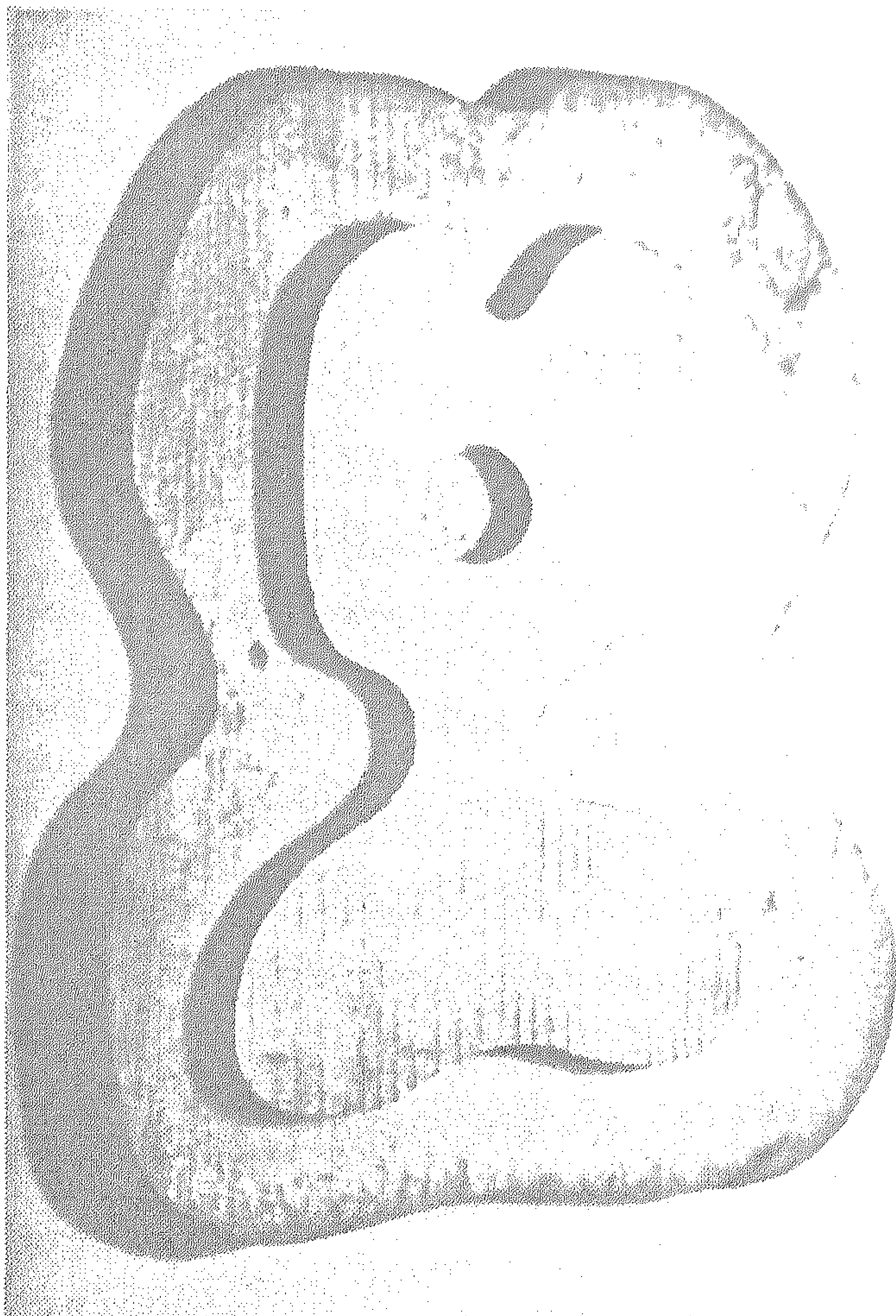
شكل رقم (٢٩)



شكل رقم (٣٠)



شكل رقم (٣١)



شكل رقم (٣٢)



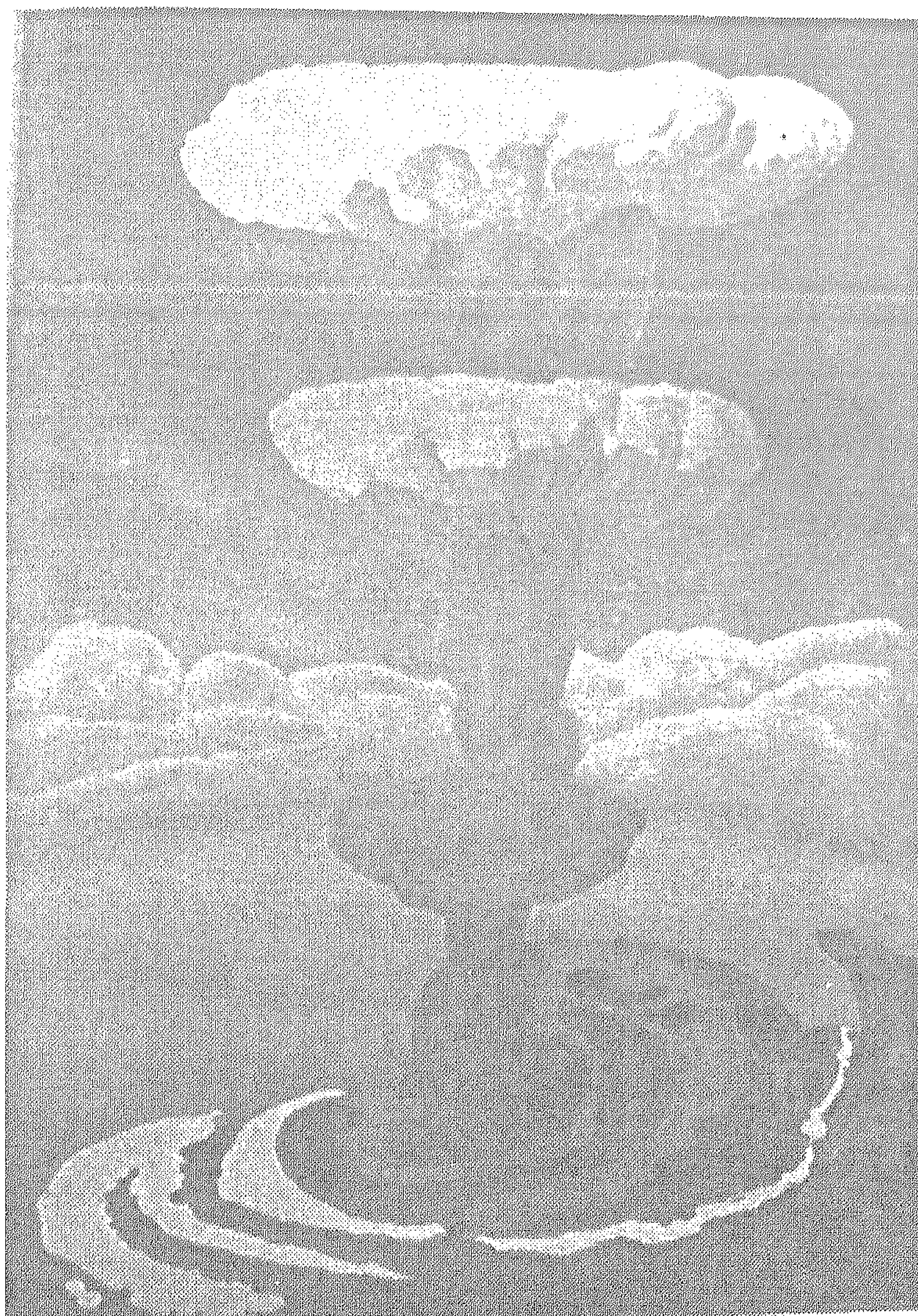
شكل رقم (٣٣)



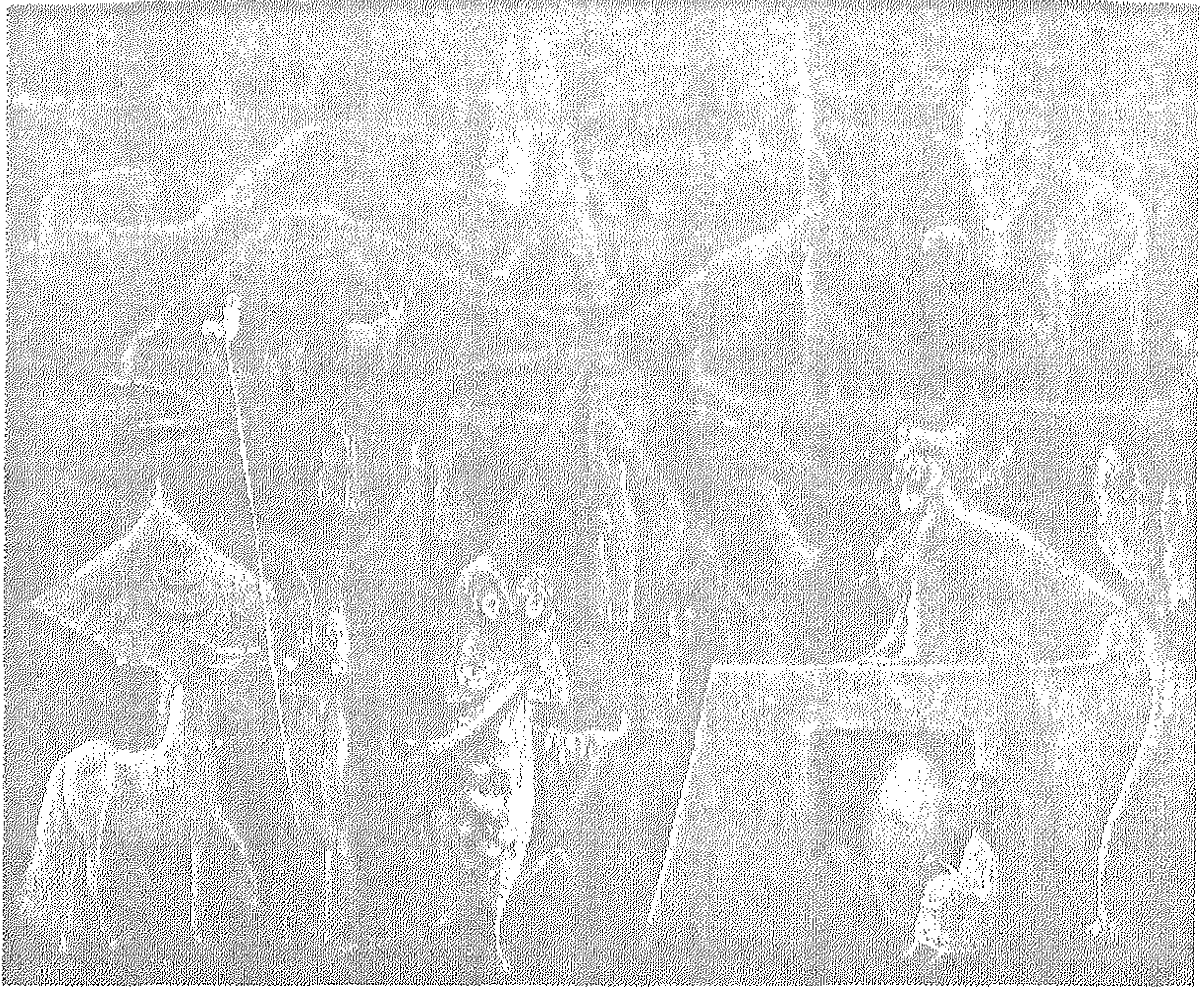
شكل رقم (٣٤)



شكل رقم (٣٥)



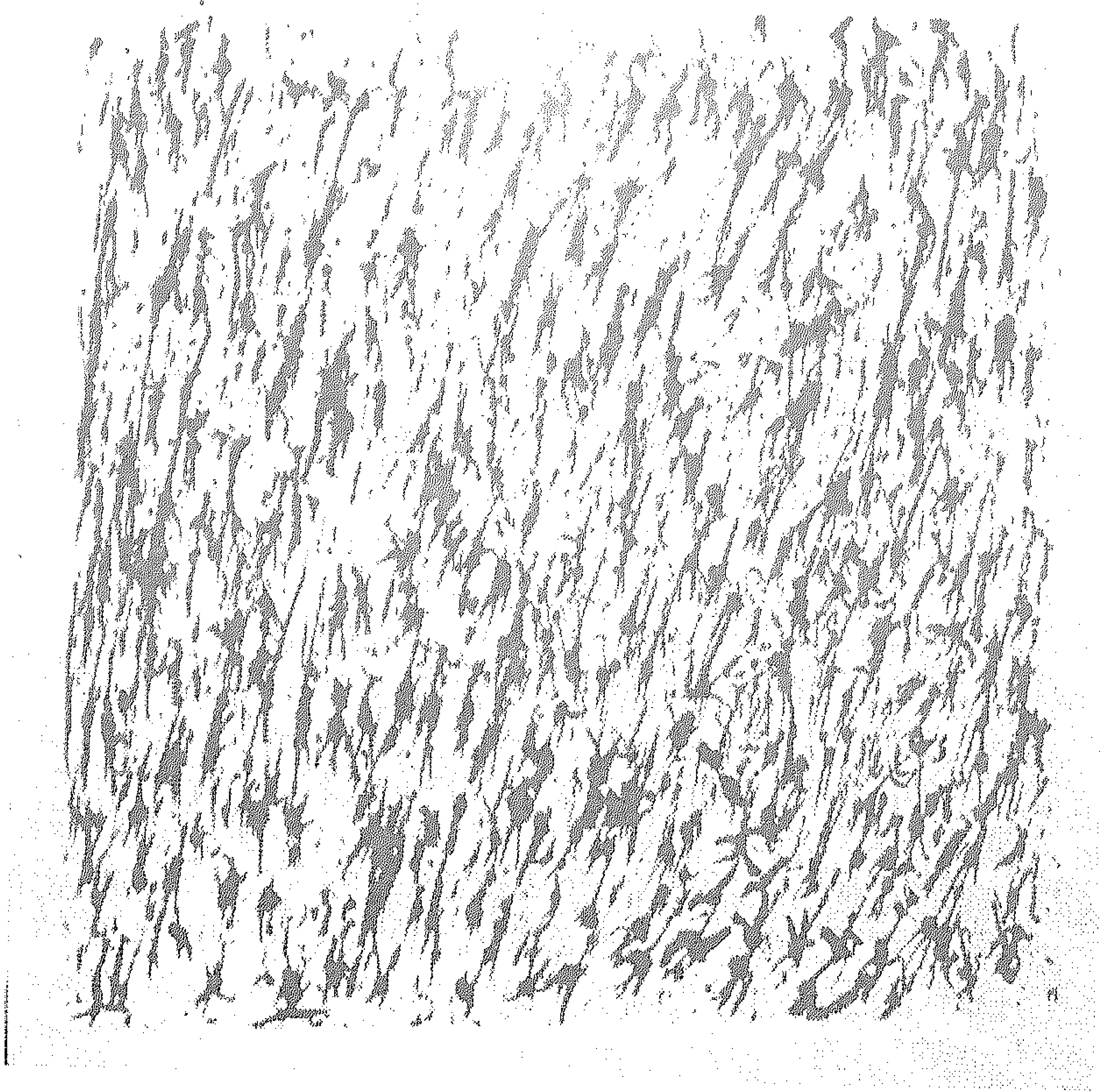
شكل رقم (٣٦)



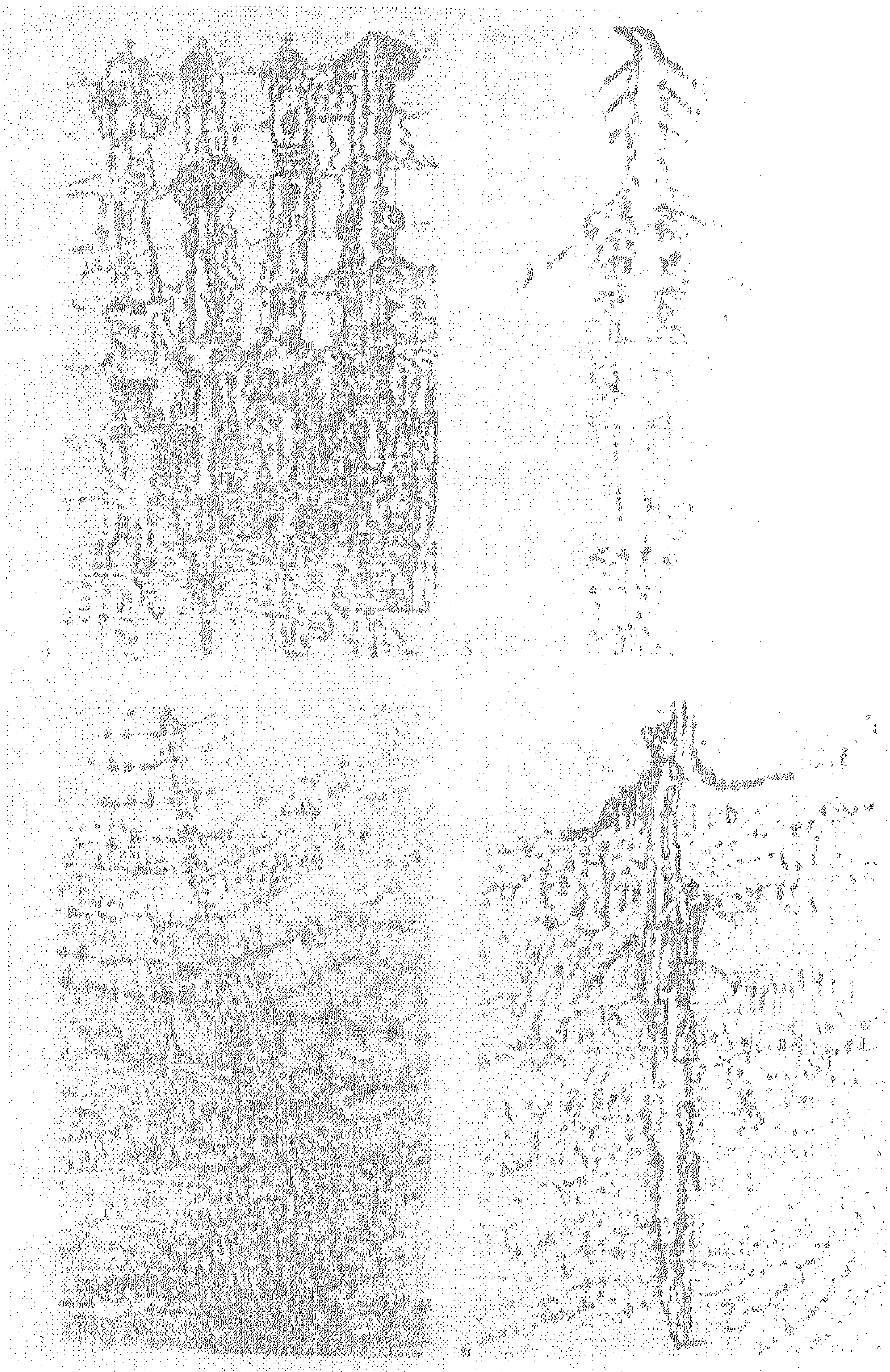
شكل رقم (٣٧)



شكل رقم (٣٨)



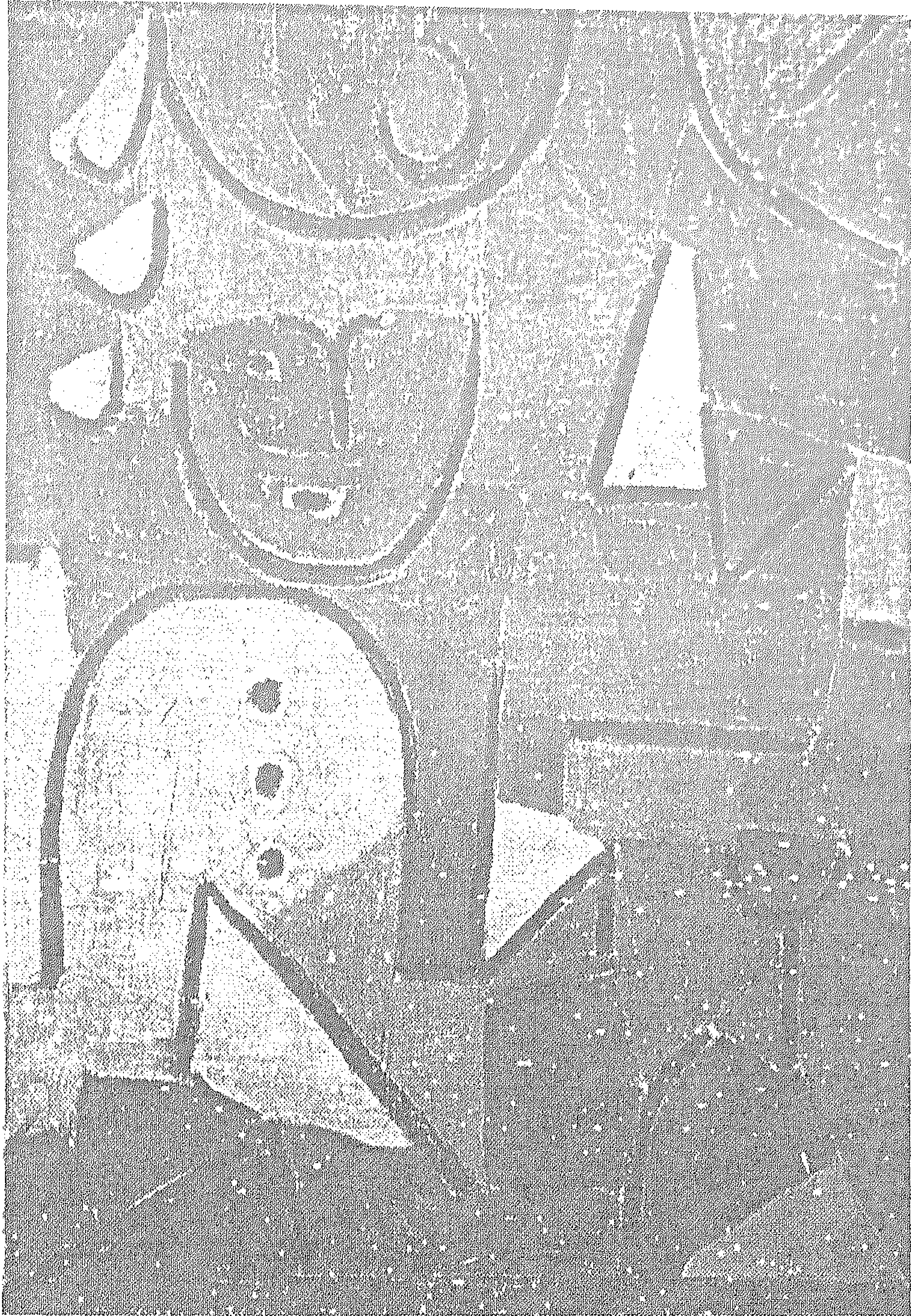
شكل رقم (٣٩)



شكل رقم (٤٠)



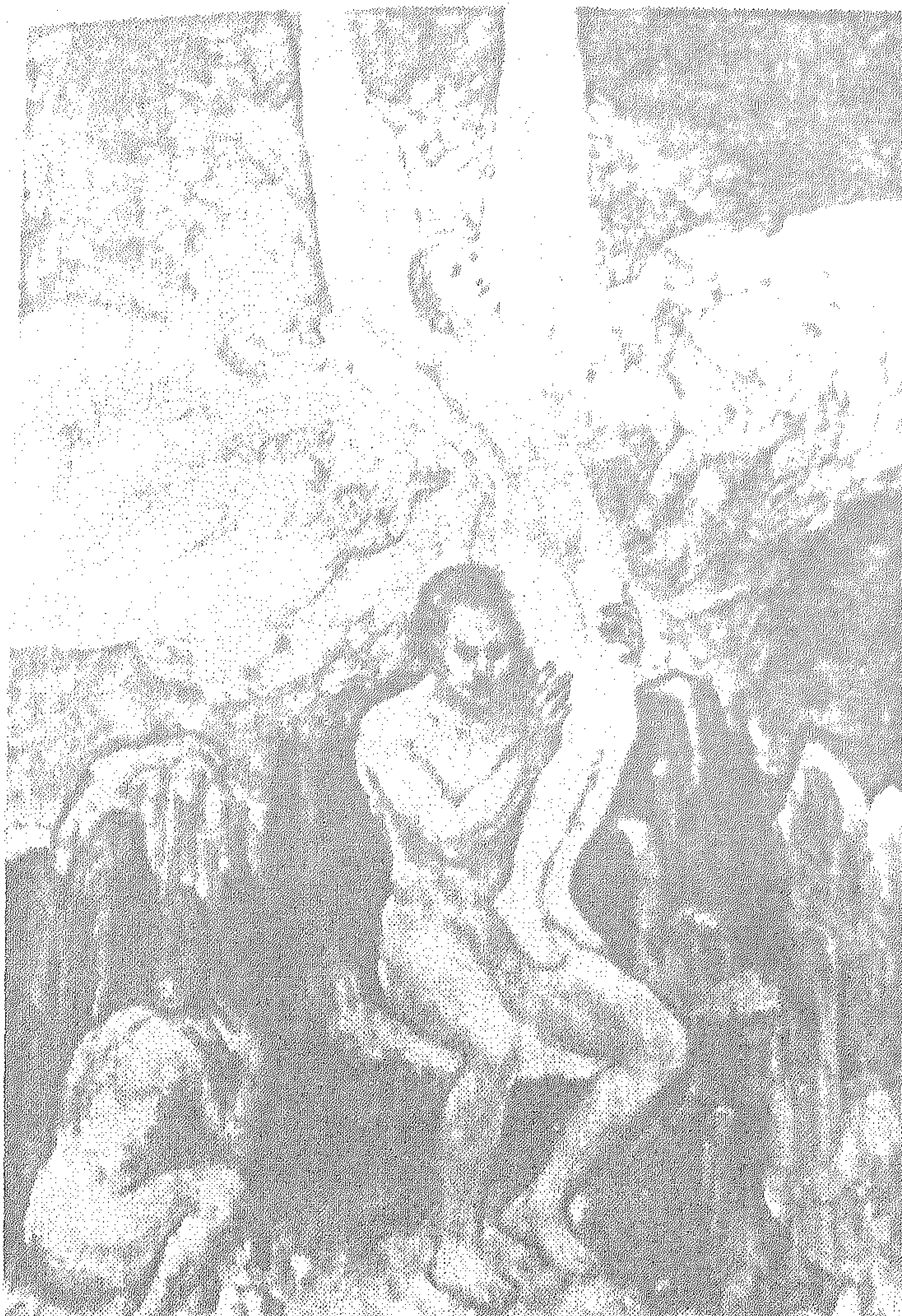
شكل رقم (٤١)



شكل رقم (٤٢)



شكل رقم (٤٣)



شكل رقم (٤٤)



شكل رقم (٤٥)



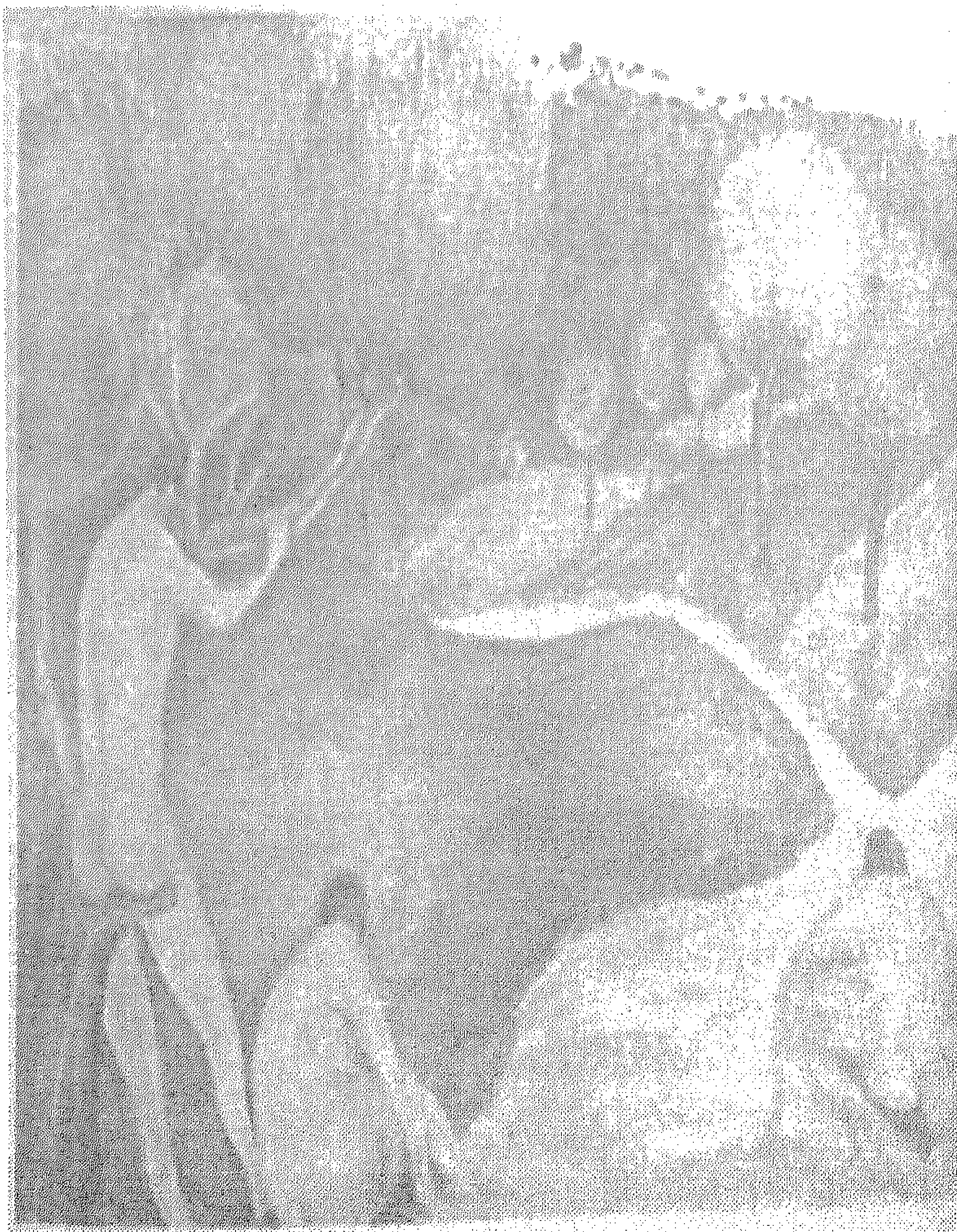
شكل رقم (٤٦)



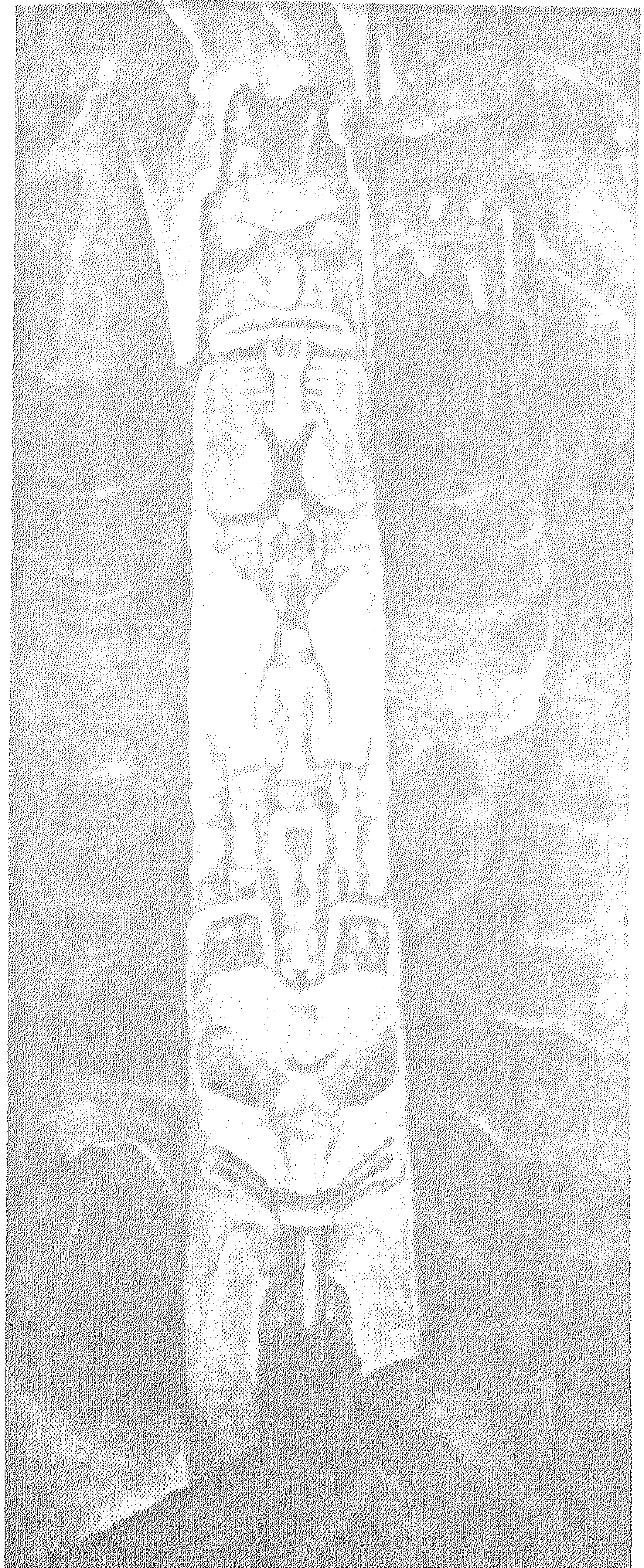
شكل رقم (٤٧)



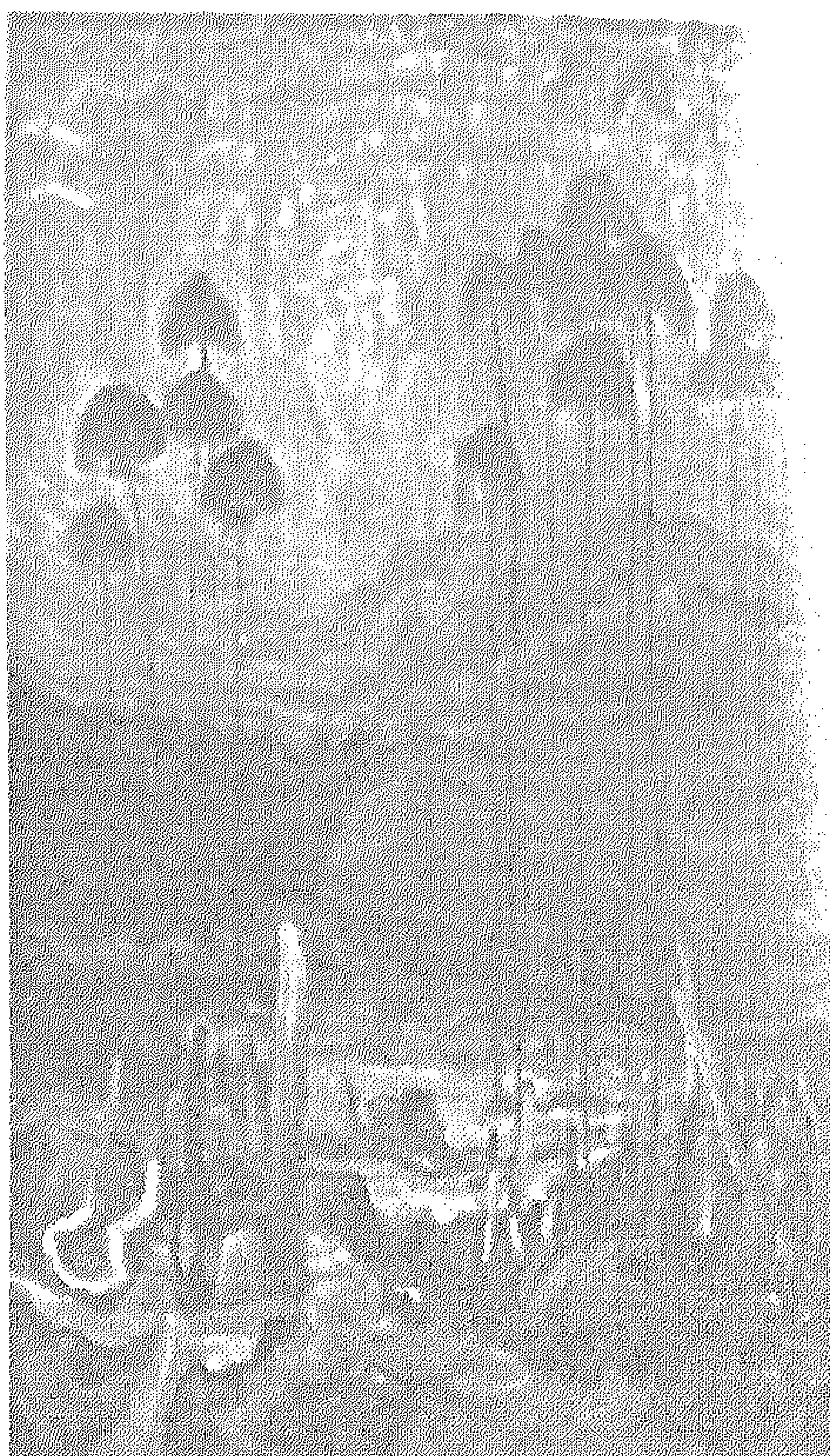
شكل رقم (٤٨)



شكل رقم (٤٩)



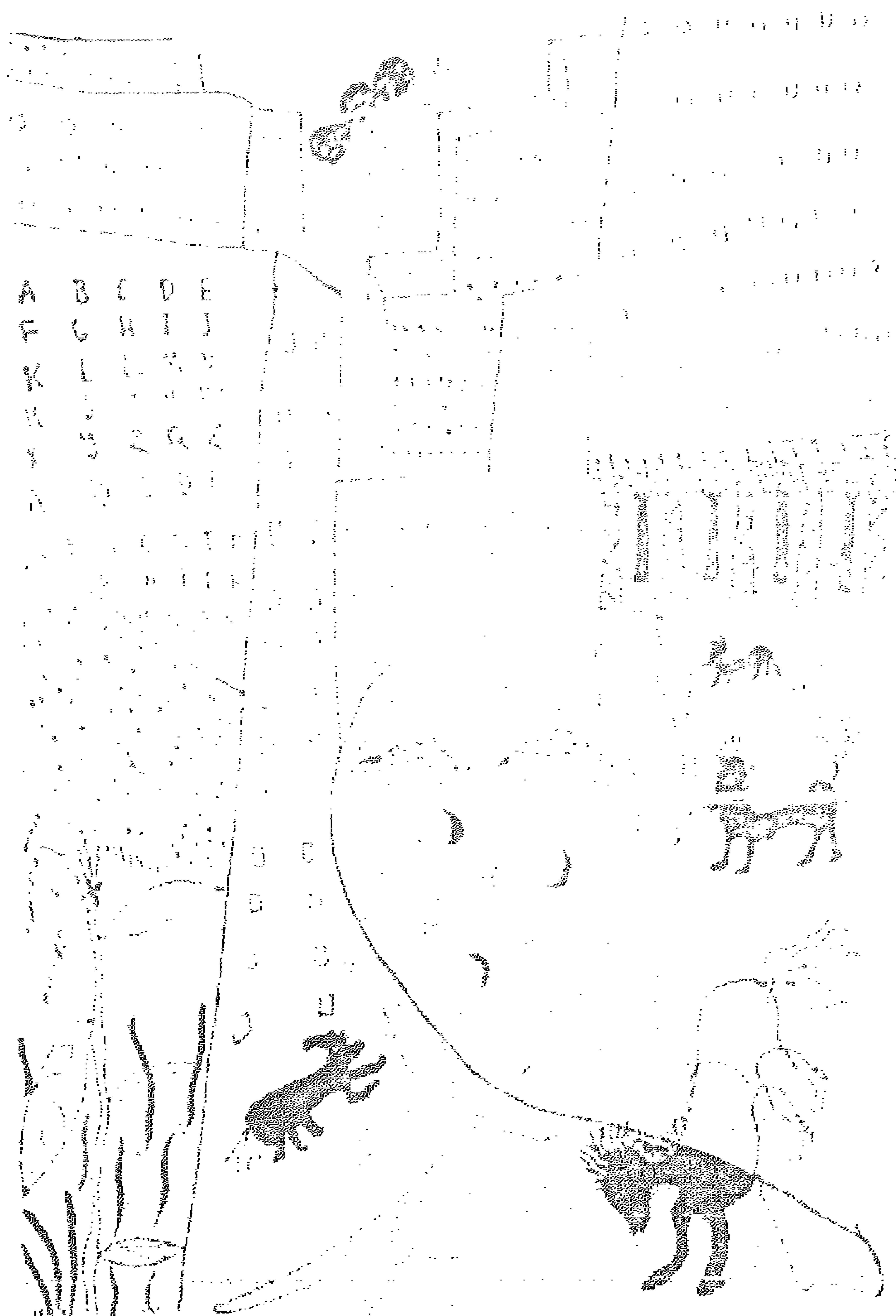
شكل رقم (٥٠)



شكل رقم (٥١)



شكل رقم (٥٢)



شکل رقم (٥٣)



شكل رقم (٥٤)



شكل رقم (٥٥)



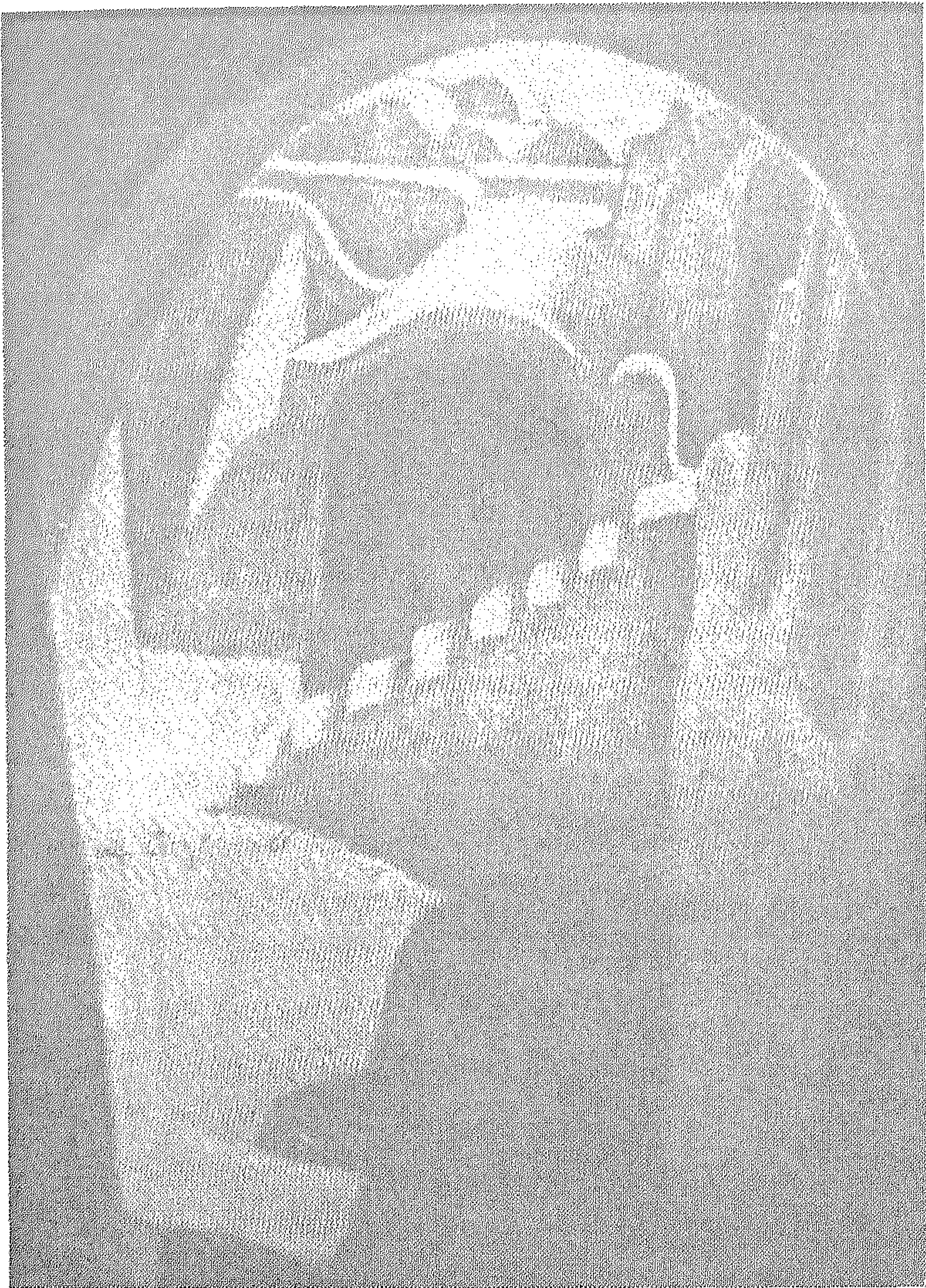
شكل رقم (٥٦)



شكل رقم (٥٧)



شكل رقم (٥٨)



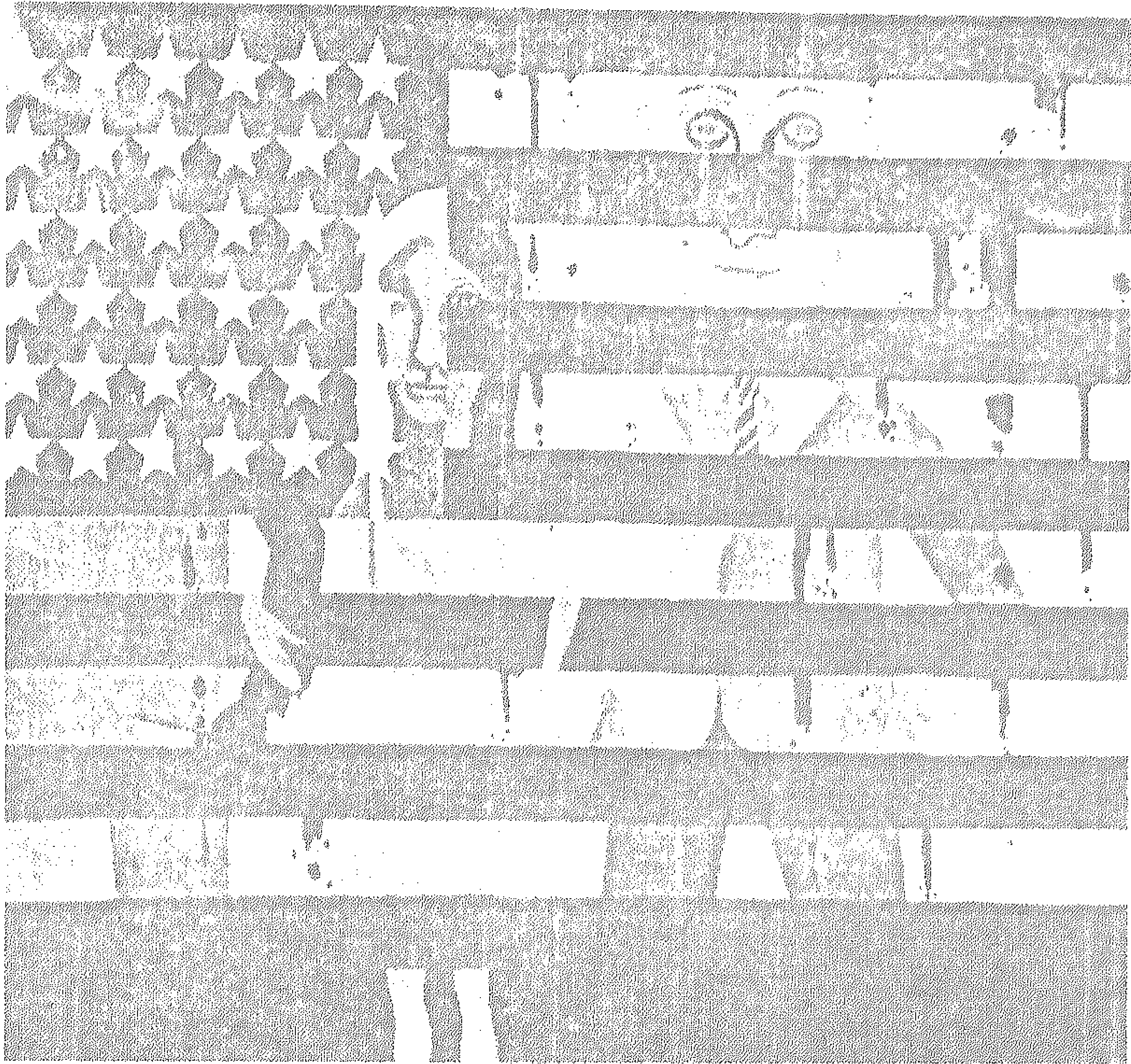
شكل رقم (٥٩)



شكل رقم (٦٠)



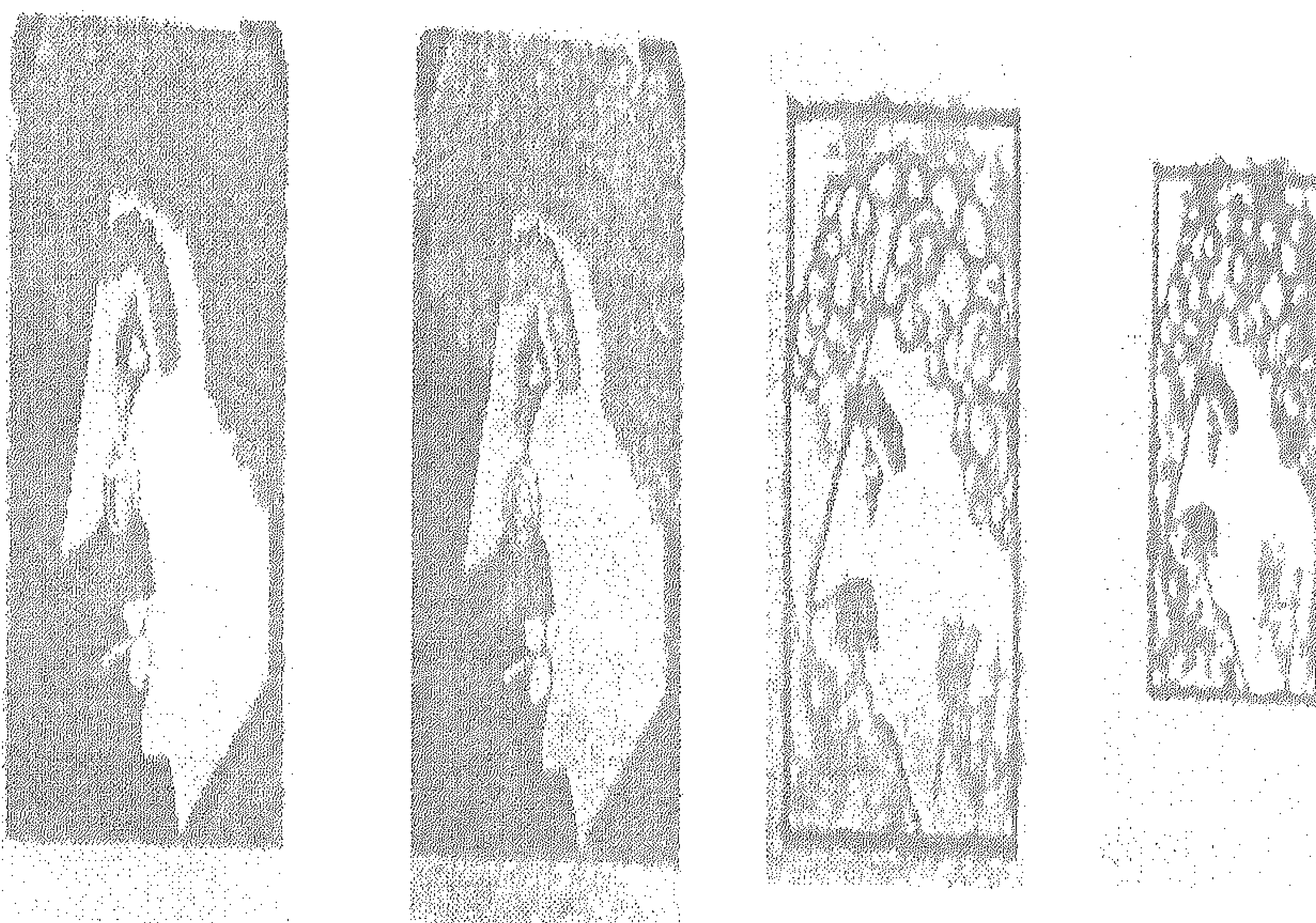
شكل رقم (٦١)



شكل رقم (٦٢)



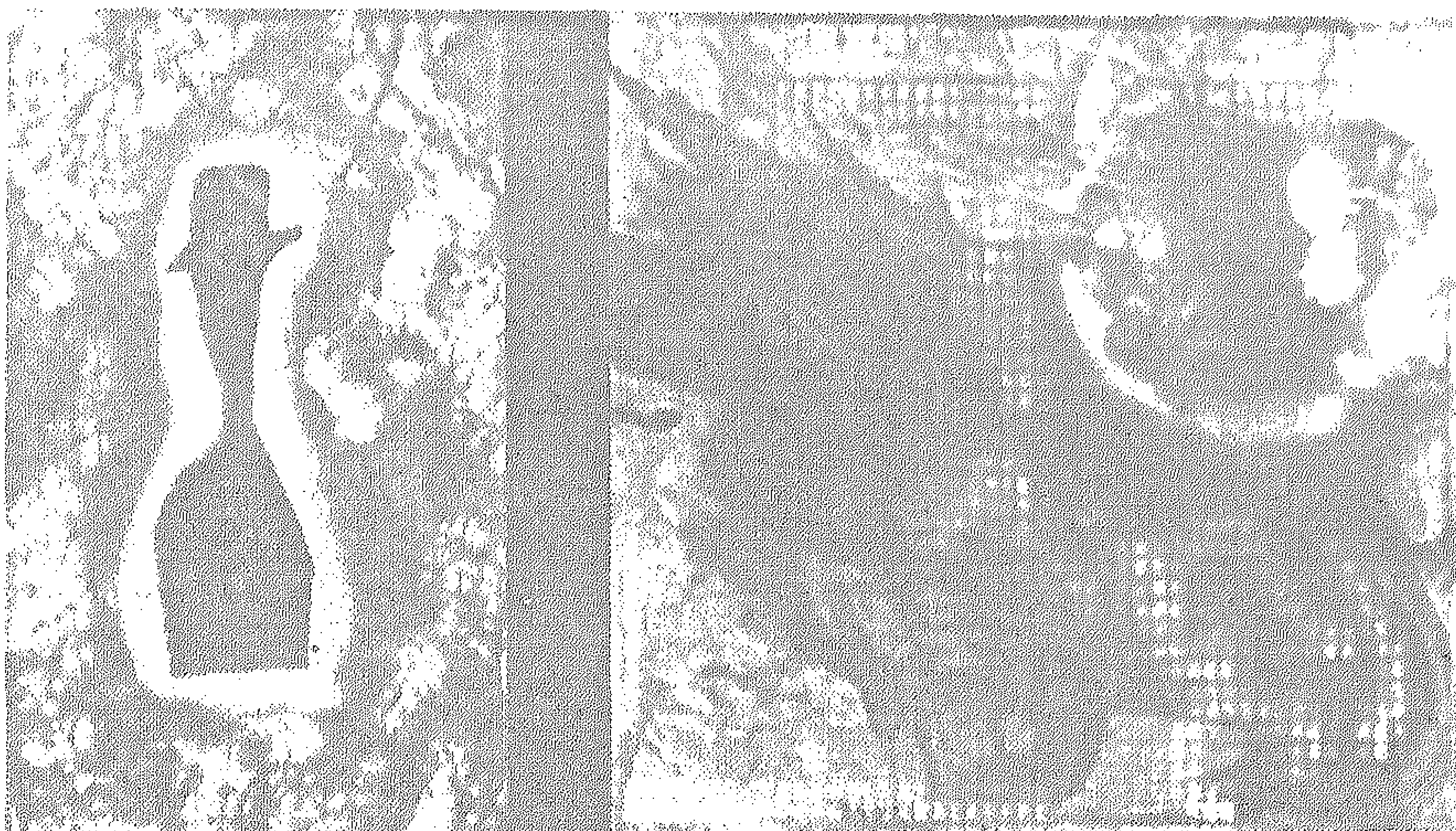
شكل رقم (٦٣)



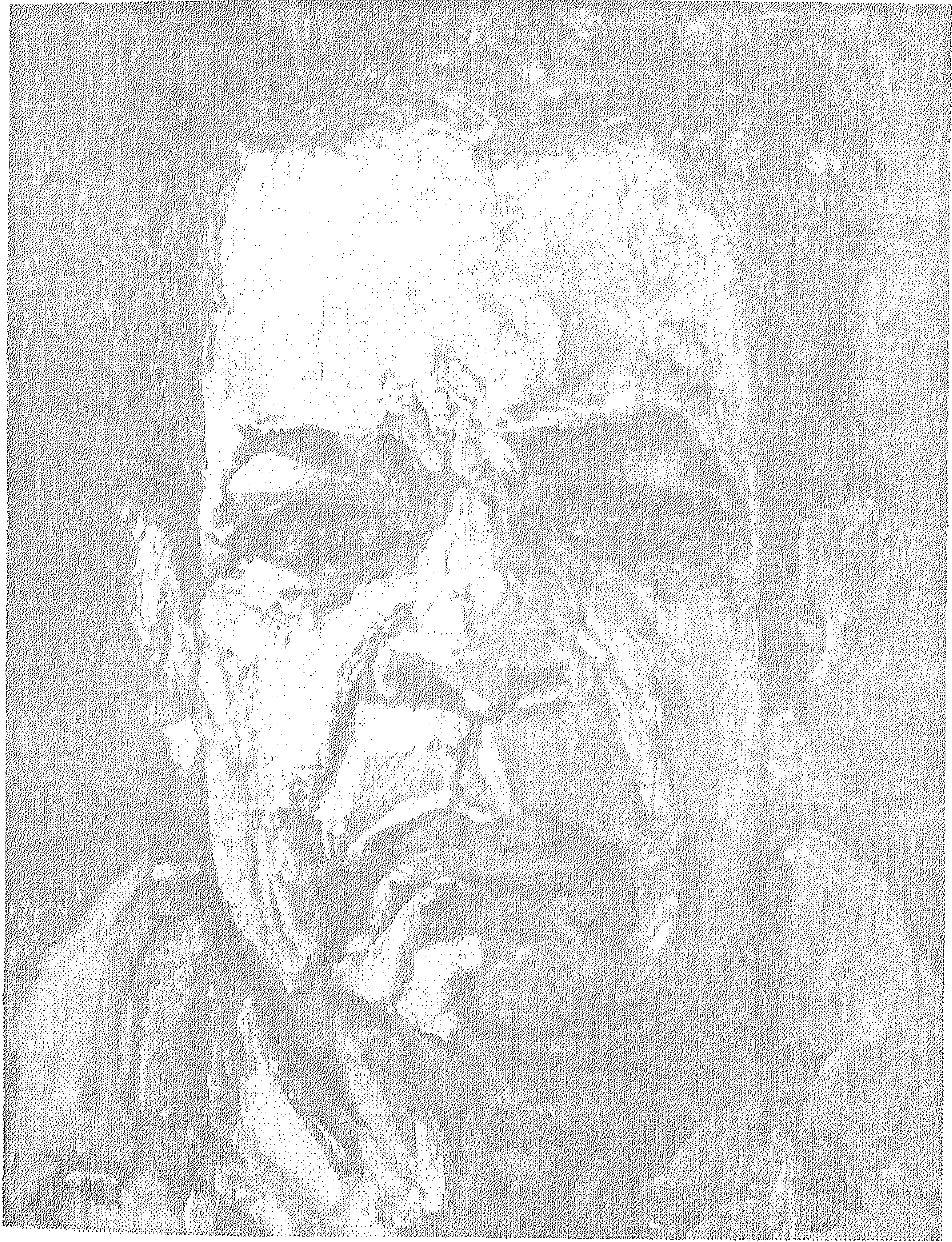
شكل رقم (٦٤)



شكل رقم (٦٥)



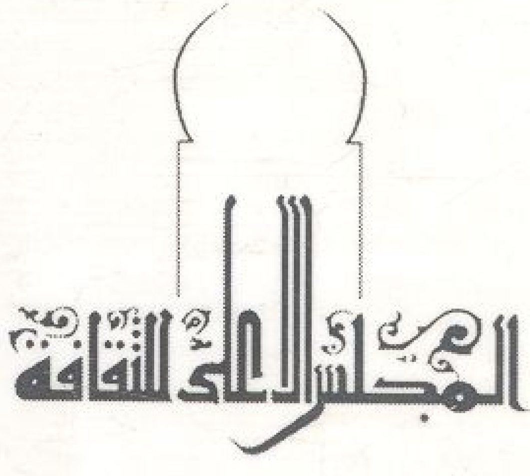
شكل رقم (٦٦)



شكل رقم (٦٧)



شكل رقم (٦٨)

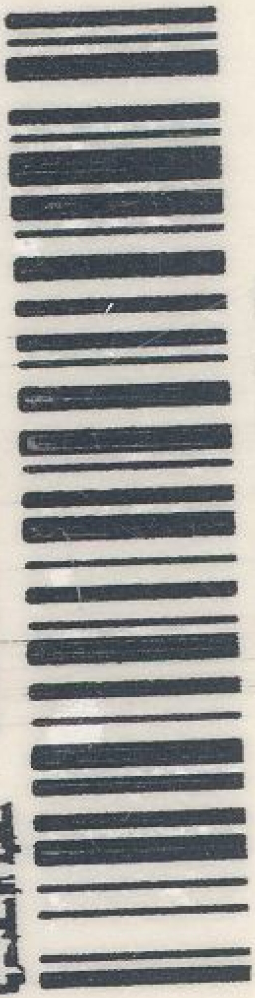


هذا الكتاب

إن كانت "الثقافة" تعني مخزون التصورات والمعاني المتفق عليها من قبل المجتمع، فاللغة هي الوسيط. و"اللغة" لا تشير إلى التراكيب والمعاني المعجمية ولكنها وسيط تمثيلي تُتلقي معانيه قراءة عبر علامات عدة. فقد تكون نغمات، أو كلمات منطوقة-مكتوبة، أو وسائط مرئية، يتم إنتاج معانيها عبر تداولها بين الأفراد.

وفي هذا الكتاب محاولة لدراسة اللغة المنطوقة-المكتوبة والمرئية كوسيطين لإنتاج المعنى، ومدى تداخلهما وتفاعلهما في تشكيل الهوية. فالهوية نتاج للمعاني التي يشيدها الأفراد، وهي ترهن بالمكان الجسد الاجتماعي أو الجسد العضوي - والظرف التاريخي. وعادة ما يمثل الخطاب السائد التناقض الكامن في المجتمع فبينما توظفه القوى المهيمنة لتدعيم سلطتها، تكون القوى عينها خاضعة لسلطانه.

ويأتي هنا دور الإنتاج الثقافي عبر التمثيل المرئي أو المنطوق-المكتوب لنقض هذا الخطاب بمسائلة التصورات المتكلسة في الصور المرئية أو المكتوبة. وحيث إن الكلمة المنطوقة-المكتوبة تحيل إلى صور، والصور تقرأ كالنصوص، فدراستهما كمفردات للغة بات ضرورياً لمعرفة كيفية إنتاج المعاني عبر عملية التمثيل التي تتولد عن العلاقة الحوارية بين المبدع والمتلقي مما يؤهل لبناء هوية ثقافية تقوى على الحوار مع العالم لأنها تعرفت الاختلاف.



غلاف : سديم صبري